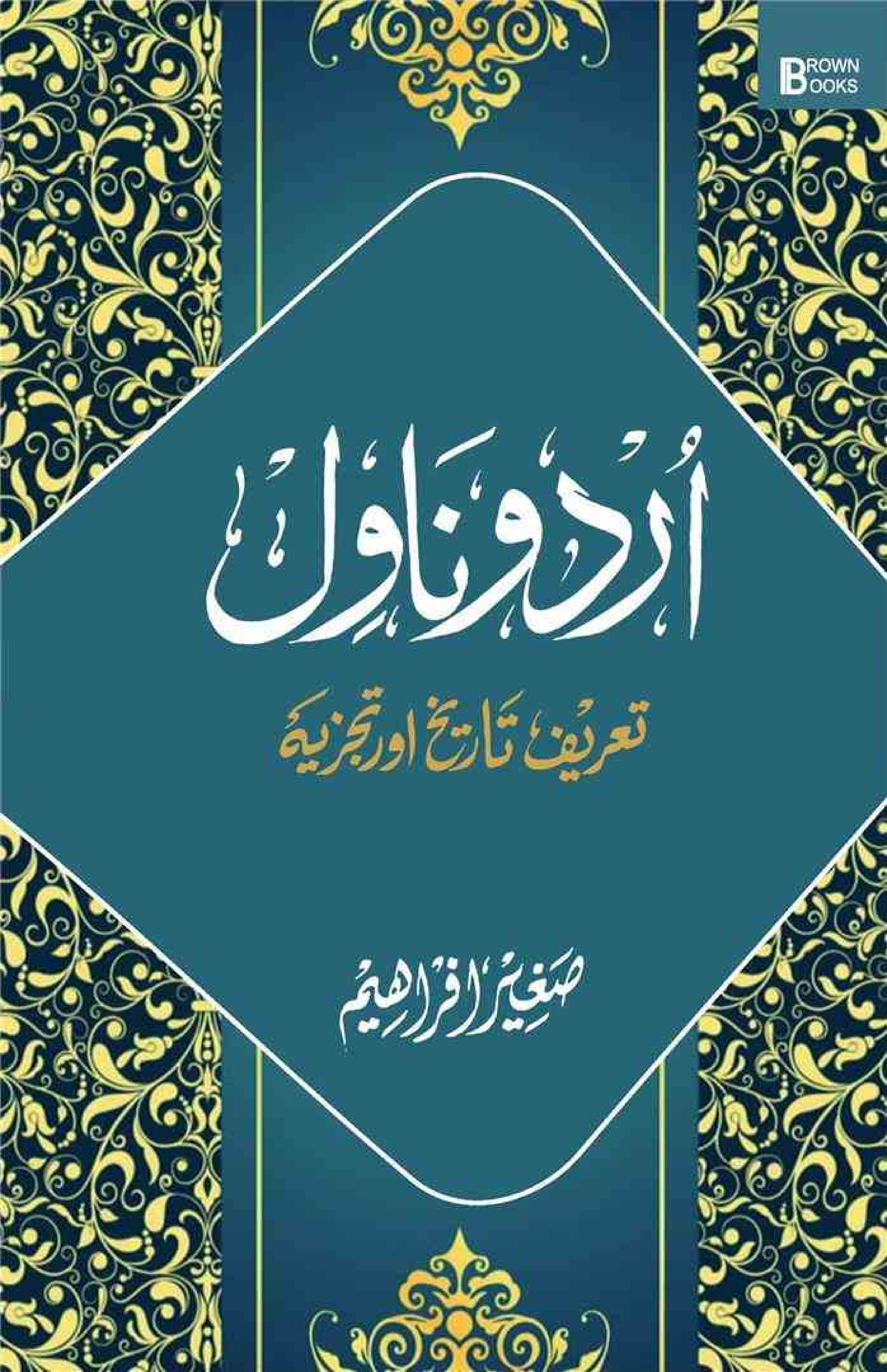
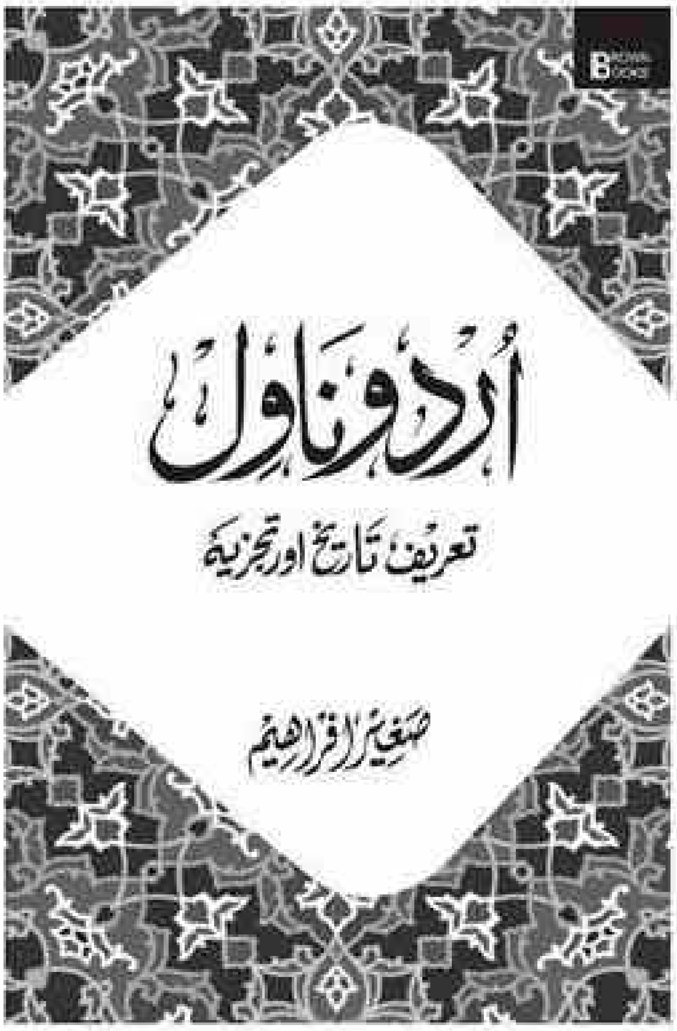
BROWN BOOKS

اُردو ناول

تعریف تاریخ اور تجزیہ

صغیر افراہیم


اُردو ناول

تعریف، تاریخ اور تجزیہ

صغیر افراہیم

اُردو ناول

تعریف، تاریخ اور تجزیہ

صغیر افراہیم

HaSnain Sialvi

© مصنف

URDU NOVEL

TAREEF, TAREEKH AUR TAJZIA

by

Saghir Afraheim

ISBN: 978-93-90167-55-5

پہلا ایڈیشن : 2016
دوسرا ایڈیشن : 2018
تیسرا ایڈیشن : 2020
قیمت : ` 400
تعداد : 500
کاغذ : 70Gsm ہائی بلک
مطبع : ڈجیٹل، نئی دہلی۔ 110002
ناشر : براؤن بک پبلی کیشنز، نئی دہلی۔ 110025

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopy, recording or otherwise, without prior permission of the author/publisher.

تقسیم کار:

- براؤن بکس، علی گڑھ
- ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ
- مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ممبئی
- ادبی مرکز، جامع مسجد، گورکھپور
- الرحمان بک فاؤنڈیشن، سری نگر

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے
ہیں مزید اس طرح کی شان دار،
مفید اور نایاب کتب کے حصول کے لئے
ہمارے وٹس ایپ گروپ کو جوائن کریں

ایڈمن پینل

عبداللہ عتیق : 03478848884
سدرہ طاہر : 03340120123
حسنین سیالوی : 03056406067

انتساب

پروفیسر عبدالرحیم قدوائی،
ڈاکٹر عارف حسن خاں

اور

پروفیسر محمد ثناء اللہ صدیقی

کے نام

جنہوں نے خود کو مادری زبان کی آبیاری کے لیے وقف کر رکھا ہے۔

HaSnain Sialvi

ترتیب

- پیش لفظ 7

1 ناول: تعریف، تاریخ اور تجسیم 11

2 اردو ناول کا ابتدائی دور 35

3 نذیر احمد کے ناولوں میں کرداروں کی آویزش 43

4 رسوؔا کی ناول نگاری 49

5 پریم چند کی ناول نگاری 55

6 ’’گئودان‘‘ انسانی زندگی کے تضاد و تصادم کا علامتی اظہار 69

7 مغرب مشرق پر کیوں کر اثر انداز ہوا (اردو ناول کے حوالے سے) 87

8 اردو ناول: مغربی ادبی روایات کے تناظر میں 95

9 ’’ایسی بلندی ایسی پستی‘‘ ایک تہذیب کی داستان 117

10 کرشن چندر کے ناولوں میں رومانیت اور حقیقت کا امتزاج 141

11 ’’شکست‘‘ ایک لازوال المیہ 149

12 ’’آگ کا دریا‘‘ ناول نگاری کی ایک نئی جہت 157

13 ’’خوشبوں کا باغ‘‘ آفاقی سچائیوں کا علامتی اظہار 173

14 تہذیبی ارضیت نگار: قاضی عبدالستار (ناولوں کے حوالے سے) 181

15 جوئے رواں میں لرزاں ’’انقلاب کا ایک دن‘‘ 195

16 ’’فرات‘‘ تشنہ لب انسانیت کا اعلامیہ 205

17 عبدالصمد کے ناول :عہدِ حاضر کا تخلیقی رزمیہ 221

18 ۱۹۸۰ء کے بعد خواتین ناول نگار 235

19 چند اہم عصر اردو ناول: تقسیم در تقسیم کے حوالے سے 244

20 ’’کئی چاند تھے سرِ آسماں‘‘ ایک مطالعہ 254

21 سوانحی ناول کا فارم اور ’’غمِ دل وحشتِ دل‘‘ 262

22 عہد حاضر کے منفرد تاریخی ناول 271

23 ’’نعمت خانہ‘‘ کا تجزیاتی مطالعہ 276

24 فراموش کاری اور باز آفرینی کا حساس بیانیہ ’’آخری سواریاں‘‘ 290

25 غضنفر کے ناول: تکنیک اور اسٹائل کی ہم آمیزی کا تخلیقی اظہار 299

26 عشق کا کثیر تہذیبی ڈسکورس ’’چاند ہم سے باتیں کرتا ہے‘‘ 319

◆◆◆

HaSnain Sialvi

پیش لفظ

’ناول‘ قصہ نگاری کی ایک نسبتاً طویل، بسیط اور مربوط شکل ہے۔ اس میں چونکہ حقیقی زندگی کا التباس ہوتا ہے اس لیے ناول کو زندگی کا آئینہ دار بھی کہا گیا ہے۔ اس کی تعمیر میں قصہ کہانی، پلاٹ، کردار، مکالمے بنیادی عناصر کے حامل ہیں۔ فضا، ماحول، زمان ومکاں، اسلوب بیان اور نقطۂ نظر وہ عناصر ہیں جو ناول نگار کے علم اور فنی مہارت کو ظاہر کرتے ہیں۔ لیکن اس فن کی ابتدا سے آج تک کا مشاہدہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ ناول نگاری کا کوئی مخصوص طریقۂ کار متعین نہیں ہے۔ نہ اجزائے ترکیبی کی ترتیب مقرر ہے، نہ اس کی طوالت پر کوئی قدغن ہے۔ یہ ناول نویس کی صوابدید پر منحصر کرتا ہے کہ وہ فن پارے کی بنیاد کس انداز میں رکھے اور اُس کی تعمیر کن ستونوں پر کرے۔ دراصل یہ وہ نثری تخلیق ہے جو ہر شئے کو محیط ہے۔ پیمانہ بڑا ہونے کی بنا پر کبھی کبھی تمام اصول وضوابط دھرے کے دھرے رہ جاتے ہیں اور بے مثال ناول خلق ہو جاتا ہے۔ اس کی تاریخ بتاتی ہے کہ اوائل سے ہی ناول نگار خود مختار رہا ہے اور اُسے جو بھاتا ہے وہی کرتا ہے۔ ناول کے لاحقے میں بعض معاشرتی مقاصد بھی شامل ہو جاتے ہیں جیسے ملک کی تاریخ، حق و انصاف کی تحصیل، سماجی برائیوں کو منعکس کرنا، جنسی نفسیات کو اُجاگر کرنا، رشتوں کا بننا بگڑنا، اقدار کی شکست وریخت وغیرہ۔ غرض ناول کے تناظر اور پہلو کتنے ہو سکتے ہیں اس کا اندازہ لگانا مشکل ہے۔ یہ فن کسی امتناعی قواعد کا تابع نہیں۔ ویسے یہ بھی حقیقت ہے کہ یورپ میں ناول اپنی ابتدا سے ہی بعض تجارتی مقاصد کا تابع رہا ہے۔ ناشر کی لکھنے والے سے یہ توقع رہتی ہے کہ پڑھنے والوں کی دلچسپی کو دھیان میں رکھ کر لکھے تا کہ کتاب بازار میں بک سکے۔

ناول مجموعی طور پر اُس زندگی کی پیش کش کا وسیلہ رہا ہے جو بے شمار افراد شب و روز بسر کرتے ہیں۔ ویسے یہ ہر ادبی صنف کے لیے کہا جاتا ہے کہ وہ ایک فرد کے شعور اور لاشعور کے وسیلہ سے وجود میں آتی ہے اور فرد بہر حال معاشرہ کا حصہ ہوتا ہے لیکن ضروری نہیں ہے ادب کی تعبیر لکھنے والے کے مافی الضمیر تک محدود ہو۔ مثال کے طور پر آپ کسی ادیب کے شبہ پارے کو لے لیجیے اُس کی قرأت کے بعد ہر قاری اپنی اپنی پسند اور مزاج کے مطابق فن پارے کی تعبیر پیش کرے گا۔ اسی لیے رولاں بارتھ نے کہا تھا کہ مصنف مر چکا ہے۔ متن کے قائم ہوتے ہی مصنف باہر کا آدمی بن جاتا ہے۔ یہ سب دُرست ہے مگر کسی ادب پارے کے متن کی تعبیر میں باوجود اختلافات کے کچھ نہ کچھ عناصر ایسے ضرور ہوتے ہیں جن پر عموماً پڑھنے والے اتفاق کرتے ہیں۔ کثرتِ تعبیر اپنی جگہ برحق ہے مگر متن تعبیر کی حدود کا تعین بہر حال کرتا ہے۔

فکشن کی تعبیر سے سماجی علوم کا خاص تعلق ہے کیونکہ ان میں معاشرہ، اس کا ماحول، پس منظر، اس میں بسنے والے افراد سب اس کی درو بست کا حصہ ہیں۔ فرد کردار ہے اور معاشرہ ان کرداروں کی رزم گاہ۔ الگ الگ خطوں اور گروہوں کے ثقافتی اور نفسیاتی طور طریقے ہیں جن کے سائے میں اردو ناول پروان چڑھا ہے اور آج اپنی ایک معاشرتی پہچان بنا سکا ہے۔

ناول کا فن، جملے اور واقعات گڑھنے کا فن نہیں ہے۔ یہ ایک پختہ کار تخلیقی شعور رکھنے والے فنکار کا شعوری اور منصوبہ بند عمل ہے اور یہ عمل کامیابیوں سے ہم کنار اُسی وقت ہوگا جب عامل وسیع تر ذہنی اُفق کا حامل ہوگا۔ ناول میں واقعات کی تشکیل و ترتیب کا انحصار اس بات پہ ہے کہ ناول نگار کیا چاہتا ہے۔ اس کا عندیہ کیا ہے اور اپنے تخلیقی مقاصد کی تکمیل میں کس حد تک اظہار پر قدرت رکھتا ہے۔ خلوص اور ایمانداری کی اعلیٰ انسانی صفات کو کردار میں کس حد تک ڈھالنے میں کامیاب ہوا ہے۔ شاعری میں تو ردیف و قافیہ کی مجبوری ہوسکتی ہے مگر ناول نگار کے یہاں ایسا کچھ بھی نہیں۔ بس اسے ناول تحریر کرنے سے پہلے اس کے فنّی اور تخلیقی امکان پر غور کرنا ہوگا، اور ناول کو اپنے اخذ کردہ نتائج کے تابع ہو کر خلق کرنا ہوگا۔ کبھی کبھی یہ تابعداری اتنی شدید ہوسکتی ہے کہ وہ خود ایک واقعہ بن جاتی ہے۔ ان نکات کے ساتھ ساتھ میں نے اس کتاب میں ناول کی تعریف، تاریخ، ارتقا، اُس کے اجزائے ترکیبی مثلاً قصہ، اسلوب، غرض و غایت، نقطۂ نظر وغیرہ پر تفصیلی اور مُدلّل

بحث کرتے ہوئے اسے اُجاگر کیا ہے کہ مغرب، مشرق پر کیوں کر اثر انداز ہوا۔ مغربی ناول کی روایت اور مفاہیم کیا ہیں؟ کیا مغرب کے فلسفیانہ اور ادبی نظریات اور علمِ نفسیات کے پیدا کردہ رُجحانات نے اردو ناول کو ایک نئی جہت دی ہے؟ تحلیلِ نفسی، شعور کی رَو، آزاد تلازمۂ خیال، داخلی خود کلامی، علامت نگاری، وجودیت، تجریدیت وغیرہ نے انسانی واردات کے مطالعہ کو کس حد تک متاثر کیا ہے؟ اور اردو ناول میں اِس کے کہاں تک اثرات نظر آتے ہیں۔ میری یہ کتاب ''اردو ناول: تعریف، تاریخ اور تجزیہ'' اِن ہی تمام ہیئتی اور تکنیکی تجربوں اور موضوعات کے تنوع کو منظرِ عام پر لانے کی ایک کوشش ہے۔ اِس میں اردو ناول کے پُر خار مگر دلچسپ سفر کے ساتھ تحریکات، رُجحانات اور نظریات کے تصادم کو بھی اُجاگر کیا گیا ہے نیز کچھ اہم ناول نگاروں کی چُنندہ تخلیقات سے اِس طرح بحث کی گئی ہے کہ مذکورہ ناول نگار کی بیش تر فنی صلاحیتیں بھی احاطۂ تحریر میں آسکیں۔ اِس بحث و مباحثہ کا مقصد یہ بھی ہے کہ اردو ناول کے ڈیڑھ سو سالہ سفر میں فکری اور فنّی اعتبار سے جو اہم تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں، اُن سب کا قرارِ واقعی احاطہ ہو سکے۔ میں اپنی اِس کاوش میں کس حد تک کامیاب ہوا ہوں، یہ فیصلہ آپ کریں گے۔ آپ کی رائے کا انتظار رہے گا۔

صغیر افراہیم
۹؍اگست ۲۰۱۶
پروفیسر شعبۂ اردو
مُدیر 'تہذیب الاخلاق'
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ۔۲
s.afraheim@yahoo.in
www.saghirafraheim.com
Mobile No. 09358257696

ناول: تعریف، تاریخ اور تجسیم

ناول کا پس منظر

افسانوی ادب کہیں، کتھا ساہتیہ یا فکشن۔ تینوں اصطلاحیں کسی حد تک لغوی اعتبار سے ہم معنی اور ایک دوسرے کی متبادل ہیں۔ عرصۂ دراز تک ان کا تصور ایک ایسی خیالی دنیا سے وابستہ رہا ہے۔ جس کا خارجی حقیقت سے براہ راست تعلق ہوتا ہے۔ ان میں وہ تمام تحریریں شامل ہیں جن میں قصہ پن کا عنصر شامل ہوتا ہے خواہ اُن کا تعلق کسی بھی ملک یا خطہ سے ہو، وہ یورپ وامریکہ ہو یا افریقہ۔

عہد قدیم میں افسانوی ادب کو غیر سنجیدہ ادب سمجھا جاتا تھا۔ کھلی آنکھوں سے خواب دیکھنے کے عمل میں انسان کی ارضی زندگی کی کوئی تصویر نہیں بنتی تھی۔ اس کا مقصد محض تفریح اور تفنن طبع تھا۔ اسی لیے ان میں مسائلِ زندگی بلکہ آرائش زندگی کا ذکر ہوتا تھا۔ وقت کے بدلتے ہوئے تناظر میں یہ محسوس کیا گیا کہ مافوق الفطرت کرداروں اور محیر العقل واقعات سے قوموں کی بدحالی اور توہم پرستی دور نہیں کی جاسکتی ہے اور نہ جدید علوم وفنون کے حصول کے بغیر کوئی قوم ترقی کے منازل بآسانی طے کرسکتی ہے لہٰذا علم وعرفان کی روشنی سے مالا مال ہونے کے لیے حقیقت پسندانہ ادب کی ضرورت محسوس ہوئی جو دل بہلانے یا وقت گزاری کا سبب نہ ہو بلکہ غور وفکر کی دعوت دیتا ہو، ذہنوں کو جھنجھوڑتا اور عمل کرنے پر اُکساتا ہو۔ اس طرح قدیم افسانوی ادب اُس وقت تک فروغ پاتا رہا جب تک ضروریاتِ زندگی محدود رہیں اور انسان کو فرصت وفراغت کے طویل لمحات میسّر رہے۔ سائنس، تکنالوجی اور صنعتی ترقی کے ساتھ ساتھ انسان کے سوچنے، سمجھنے اور عمل کرنے کے طریقوں میں نمایاں تبدیلی آئی۔ افسانوی ادب نے بھی جدید شکل اختیار کی اور اس کو پہلی بار ناول

کے نام سے معنون کیا۔

اِس کرۂ ارض پر جہاں مادّی وتہذیبی زندگی میں فیصلہ کُن تبدیلیاں پہلے ہوئیں وہاں ناول پہلے وجود میں آیا اور جہاں یہ تبدیلی بعد میں ہوئی وہاں ناول بعد میں لکھے گئے۔ عالمی سطح پر اسپین کے سروانٹس کو پہلا ناول نگار کہا جاتا ہے جس نے خیالی دنیا کے تانے بانے بُن کر مہم سر کرنے کے بجائے عملی طور پر قدم اٹھانے کی ترغیب دی اور ڈان کو نکز ان کے ذریعہ ناول کی راہ کو ہموار کیا۔ اس میں عملی زندگی سے بے گانے، خیال و خواب کی دنیا میں رہنے والے شریف بہادروں (نائٹس) کا ایسا مذاق اُڑایا گیا ہے کہ ادب میں اُن کا رنگ ہمیشہ کے لیے پھیکا پڑ گیا ہے۔ یہ ناول جو کہ ردِّ عمل کے طور پر لکھا گیا اور افسانوی کرداروں کا مضحکہ اُڑایا گیا، ۱۶۰۵ء میں اسپین میں شائع ہوا۔ اِس کی اشاعت اور مقبولیت کے بعد یورپ میں ناول کی راہ ہموار ہونی شروع ہوئی۔ اٹھارہویں صدی کے آغاز میں ڈیفو اور اس کے ہم عصر سوئفٹ کے ذریعہ اس کا ابتدائی ڈھانچہ تیار ہوا جسے گولیور کا سفر (Gulliver's Travels) کے نام سے مقبولیت حاصل ہوئی۔ ہمارے یہاں انیسویں صدی کے نصف آخر میں پنڈت رتن ناتھ سرشار نے فسانۂ آزاد کے ذریعہ یہ کارنامہ انجام دیا۔ یورپ میں رچرڈسن (۱۷۶۱ء-۱۶۸۹ء) نے ناول کی طرف بھرپور توجہ دی۔ وہ آج بھی انگریزی کا پہلا بڑا ناول نگار تسلیم کیا جاتا ہے جس نے پامیلا (۱۷۴۱ء)، کلیریسا clarissa (۱۷۴۸ء) اور سر چارلس گرانڈیسن Sir Charles Grandison (۱۷۵۴ء) جیسے ناول لکھے۔ ان میں ''پامیلا'' کو بے پناہ شہرت ملی۔ خطوط کی شکل میں لکھے گئے اس ناول میں ایک نیک خادمہ کا کردار کچھ اس خوبی سے اُبھارا گیا ہے کہ وہ اپنی مرحومہ مالکہ کے بیٹے کے ورغلانے میں نہیں آتی ہے بلکہ اپنی معصومیت اور شرافت کی بدولت اس کو شادی کے لیے ہموار کر لیتی ہے۔

رچرڈسن کے بعد فیلڈنگ (امیلیا Amelia)، اسمالیٹ (ہمفری کلنکر Hemphary Clinchar)، اسٹرن (The life and opinion of Tristram Shandy) ناول کے کینوس پر اُبھرتے ہیں مگر اس پورے منظر نامہ پر فیلڈنگ اور اس کا ناول ''ٹام جونس Tom Jones'' (۱۷۴۹ء) اسی طرح چھا جاتا ہے جس طرح اردو کے ابتائی دور کے ناول پر رسوا کا ناول

امراؤ جان ادا (۱۸۹۹ء) مہر ثبت کردیتا ہے۔

ہنری فیلڈنگ (۱۷۵۴ء-۱۷۰۷ء) مغرب کا نہ صرف پہلا بڑا ناول نگار ہے بلکہ اس اعتبار سے بھی اس کو اولیت حاصل ہے کہ اس نے ناول کو نثر میں عوامی رزمیہ کا نام دے کر فکشن کی تنقید کا بھی آغاز کیا۔ بالکل اُسی انداز میں جس طرح ہمارے یہاں پریم چند اور اُن کے معاصرین کے ناولوں میں فنی ضوابط کے ساتھ محتاط انداز اور مہذب طریقے سے حقیقت نگاری پر زور دیا گیا۔

عالمی سطح پر سر والٹر اسکاٹ (Bride of Lamermoor) جین آسٹن (ایما Emma)، چارلس ڈکنسن (اے ٹیل آف ٹو سیٹیز A Tale of two Cities)، تھیکرے (وینیٹی فیر Vanity Fair)، جارج ایلیٹ (مڈل مارچ Middle March)، اسٹیونسن (ڈاکٹر جیکل اور مسٹر ہائڈ)، والٹر بیسنٹ، ٹامس ہارڈی، آسکر وائلڈ، جیمس جوائس، ایچ۔ جی۔ ویلز، ڈی۔ ایچ۔ لارنس اور خاص طور سے ہنری جیمس نے ناول کو ایک باقاعدہ اور مستحکم صنف قرار دے کر اس کے اصول وضع کر دیے۔ ہنری جیمس اگرچہ امریکی ناول نگار تھا مگر انگریزی ناول کی تاریخ میں اس کو وہی مقام حاصل ہے جو فرانسیسی ناول میں فلوبیئر کو۔ اس نے مذکورہ صنف کے تعلق سے کئی فکر انگیز مضامین لکھے جن میں سب سے بہتر مضمون ''آرٹ آف فکشن'' کہلاتا ہے۔ ہم میں اور ان میں فرق اتنا ہے کہ جو کام مغرب میں سو ڈیڑھ سو سال پہلے ہوا وہ مشرق میں ایک ڈیڑھ صدی بعد عمل میں آیا اور یہ سلسلہ ہنوز جاری ہے۔

غور کیا جائے تو ہمارے یہاں ۱۸۵۷ء کے بعد ادب اور زندگی کے تقریباً ہر شعبہ میں تبدیلی آئی کیونکہ دانشوروں نے محسوس کر لیا تھا کہ اب ہم کو انگریزوں سے زندگی کا چلن سیکھنا چاہیے اور تعلیم و تربیت کا روایتی نقطۂ نظر یا تو ترک کر دینا چاہیے یا پھر وقت کی ضرورت کے مطابق اس میں تبدیلی لانا چاہیے۔ افسانوی ادب میں ڈپٹی نذیر احمد نے پہلی مرتبہ محض دلچسپی اور تفریح کے مقصد کو نظر انداز کر کے، انگریزی ادب کے طرز پر کسی معاشرتی و سماجی مسئلے کو قصہ کا موضوع بناتے ہوئے ناول کا باقاعدہ آغاز کیا۔ سرشار، شرر، رسوا وغیرہ نے اس کی بنیادوں کو پختہ کرنے میں اپنی صلاحیتیں صرف کیں۔ ان سب کا براہ راست یا بالواسطہ طور پر انگریزی ادب کا مطالعہ تھا۔ سرشار نے سروانٹس کے ناول ''ڈان کوئک زاں'' کا ترجمہ ''خدائی فوجدار'' کے نام سے کیا تھا۔ شرر نے سر

والٹر اسکاٹ کے ناولوں کا مطالعہ کیا تھا تو رسوا نے عثمانیہ یونیورسٹی کے دارالترجمہ میں رہ کر کئی انگریزی کتابوں کے ترجمے کیے تھے۔

ناول کے اس مختصر ترین پس منظر کے بعد ہم ناول کی تعریف، تاریخ، ارتقاء، اس کے اجزائے ترکیبی، قصہ نگاری، اسلوب، غرض وغایت، مصنف کے نقطۂ نظر پر بحث چھیڑیں، کیوں نہ اس کے طرز وجود اور ماہیت پر بھی غور وخوض کرلیں تو مناسب ہوگا۔ یہ عجب بات ہے کہ ہماری ابتدائی کوششوں مثلاً ہم نے قصہ نگاری کی Trash کتابوں، جو سرے سے کتاب ہی نہیں یا فنِ لطیف کا حصہ ہی نہیں تھیں، سے پیچھا چُھڑانے کے باوجود مختلف زبانوں کے عالمی ادب کی طرف نگاہ رکھی، جس کی وجہ خاص ان کی تخیل پردازی اور قوتِ اختراع تھی۔ مگر اس احتیاط کے ساتھ کہ ہماری شانِ امتیاز قائم رہے۔ ہم نے یہ بھی کیا کہ اپنے بُدھسٹ اور سنسکرت ڈرامے، جو قصہ نگاری کی اولین صورت تھی، اس کے تبلیغی، اخلاقی، اصلاحی مقاصد سے بھی حتی الوسع گریز کیا۔ رومن، یونانی اور انگریزی ڈراموں سے فنّی وترکیبی اجزا ضرور مستعار لیے مگر اس کی تمثیلیں اور داخلی حسّیت اپنی تھیں۔ یہ بات آپ کے علم میں ہے کہ پرتگیز یورپ سے آئے تھے اور اپنا اسٹیج ہمراہ لائے تھے۔ تبلیغ پر بے دریغ پیسہ خرچ کرتے تھے اور بڑے جوش وخروش سے تبلیغی تماشے دکھلاتے تھے۔ اُن کے دستیاب ڈراموں میں پہلا ڈراما ''راجہ گوپی چند اور جالندھر'' ہے جو ۲۶ر نومبر ۱۸۵۳ء کو بمبئی تھیٹر میں کھیلا گیا۔ اس کا مصنف ڈاکٹر بھاؤ واجی لاڈ تھا (بحوالہ ڈاکٹر عبدالعلیم نامی) مگر اس کا پس منظر مقامی تھا۔ اسی طرح اردو ناولوں میں ڈپٹی نذیر احمد نے اپنی حسّیت (Sensibility) پیش کی۔ ہر چند کہ انھوں نے ہیئتی اعتبار سے یوروپی ناول اور ناول نگاروں کو مدنظر رکھا جن کے یہاں اُس دور میں عیسائیت کی تبلیغ واشاعت کے رجحانات نمایاں تھے۔ ڈپٹی نذیر احمد کے ناولوں میں جمالیاتی عناصر کم تھے مگر جو تھے وہ مشرقی اور ایک خاص معاشرے کے ترجمان تھے۔

میں نے ان دو مذکور اصحاب تصنیف کے حوالے اس لیے دیے ہیں کہ ناول کا تعلقِ خاص مقصد نگاری سے ہے۔ قصہ نگاری کے نقوش اولین میں سنسکرت و یوروپی ڈرامے اور ڈپٹی نذیر احمد کے تحریر کردہ قصے مقبول ومعروف ہیں۔ دراصل شعر وادب انسان کی معصوم خواہشوں کی تسکین وتشفی کا خوبصورت وسیلہ ہے۔ ہم سب نے ایام طفلی میں قصے سنے ہیں کبھی دادی سے تو کبھی نانی اماں

سے۔ کہانی سنتے سنتے اگر نیند آ گئی تو کہانی ادھوری رہ گئی تو صبح آنکھ کھلتے ہی ان کی طرف دوڑنا یہ جاننے کے لیے کہ آگے کیا ہوا؟ بچوں کے اس عمل کو Inquisitiveness یعنی کُرید یا تجسّس کہتے ہیں۔ یہ جذبۂ تجسّس ایک فطری اور جبلی عمل ہے۔ شعر و ادب کی مختلف اصناف میں قصہ گوئی یا قصہ نگاری ایسی صنف ہے جس کے ذریعہ ہماری اس خواہش کی مکمل تسکین ہوتی ہے۔ عموماً اردو داستانوں سے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کے قصے دنیائے حقیقت سے دُور ہوتے ہیں۔ یہ خیال کسی حد تک دُرست ہو سکتا ہے مگر یہ مکمل صداقت نہیں ہے خواہ یہ قصے کہانیاں حقائق سے براہِ راست وابستہ نہ ہوں مگر ان میں اس دور کے نظامِ سماج اور معاشرت کی جھلکیاں ضرور ہوتی ہیں۔ اشارے کنایوں میں، علامتی طور پر یا پھر براہِ راست ان کا انعکاس ہوتا ہی ہے۔ ضرورت ہے کہ ان داستانوں کو محض تفریح کا ذریعہ نہ سمجھا جائے اور ان کے اندر پوشیدہ زمانے کی سچائیوں کو برآمد کیا جائے۔

ناول، ناولٹ یا افسانہ قصہ نگاری کی اصناف ہیں۔ داستانی روایتیں نثری اسلوب قصہ سے متعلق ہیں۔ اردو نثر میں قصہ نگاری کی اولین روایت داستانوں میں نظر آتی ہے۔ داستانیں اس عہد کی یادگار ہیں جب ہمارا سماج، ہمارا معاشرہ، پیچیدگی اور پیچیدہ مسائل سے گھرا ہوا نہ تھا۔ کسی بھی سطح پر مثلاً سماجی، تہذیبی یا اقتصادی سطح پر حالات سنگین اور پُر پیچ نہ تھے۔ ہماری روزمرہ کی ضروریات، مصروفیات اور مشاغل محدود اور مقرر تھے۔ ذرائع تفریح بھی حسب زمانہ اور ضرورت وافر تھے جبکہ آج ہم ایک محروم (Deprived) سوسائٹی کے افراد ہیں۔ ہماری زندگیوں میں انتشار، بے کلی اور دشوار گزار راہیں ہمیں، خوش آمدید کہتی نظر آتی ہیں۔ اس کے برعکس جب ہم داستانی دور میں تھے تو وہ زمانہ بڑی وضع داریوں اور ہم رشتگی کا تھا جن کے تقاضوں کے تحت دوسروں کی خواہشوں اور تمناؤں کا احترام کیا جاتا تھا اور ان کی براری کے لیے ہر ممکن سعی کی جاتی تھی لہٰذا داستانیں اپنے دور کی معاشرت منعکس کرتی ہیں۔ اسی طرح اگر ہم آج کے پس منظر میں دیکھیں تو ناول یا ناولٹ بھی یہی کام انجام دے رہے ہیں۔ لہٰذا قصہ نگاری کا فن منظوم و منثور داستانوں سے گزرتا ہوا ناول اور ناولٹ تک پہنچ گیا ہے۔ افسانہ نگاری بھی اس کی ایک شکل ہے۔

ناول کی ماہیت پر تھوڑی سی گفتگو اس لیے بھی ضروری ہے کہ اس کی تخلیقی جڑوں اور اس کے فنی نظام میں کارفرما مختلف محرکات کی کم از کم واجبی جانکاری حاصل ہو جائے۔ ناول نگار جو کچھ کہنا

چاہتا ہے یا جو کچھ اس کے ذہن میں آتا ہے، وہ خلق کرتا ہے۔ اس کی وہی تحریر ناول کہلاتی ہے مگر محتسب اسے یہ کہہ کر رد کر دیتے ہیں کہ یہ آرٹ نہیں ہے، یہ واقعے، واردات کو محض ریکارڈ کرنا ہوا۔ جیسے ڈائری لکھنا، تھانے کی کرائم رپورٹ تیار کرنا وغیرہ۔ تو یہاں آرٹ اور غیر آرٹ کا سوال اٹھ کھڑا ہوا۔ مگر بات یہ ہے کہ اگر ریکارڈ کرنے کے عمل میں وہ عناصر در آئیں جو اُسے آرٹ کے درجے کو پہنچادیں تو پھر ان کا کیا؟ ایک مکتب خیال کا ماننا ہے کہ جیسے ہی تاریخ نویس حقائق کو اپنے طور پر اور اپنے طرز فکر کے مطابق سجا سنوار کر پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے وہ واقعہ نویس نہیں رہ جاتا، وہ آرٹسٹ ہوجاتا ہے کیونکہ وہ سماجی حقائق یا واقعات کو تاریخ نویس اور صحافی کی طرح رقم نہیں کرتا بلکہ اپنی قوت متخیلہ کا استعمال کرتے ہوئے کسی اہم واردات کو اپنے اظہار میں فنکارانہ انداز سے برتتا ہے اور نہایت ادنیٰ واقعے کو اہم اور Big Story میں تبدیل کر دیتا ہے جسے لوگ تسلیم بھی کر لیتے ہیں، یہی اس کا فن ہے۔ مطلب یہ کہ یہاں جب تاریخ نویس، ریکارڈ کرنے والے کا اپنا ذہن واقعے کے بیان کے درمیان مداخلت کرتا ہے تو اس کی تخلیقی قوت کارفرما ہوتی ہے۔ اسے معلوم ہوتا ہے کہ وہ واقعے کو کس طرح اور کس زاویے سے مربوط و منظم کرے گا۔ تو ناول نگار محض واقعہ نویس نہیں ہوتا وہ تخلیق کار ہوتا ہے اور کسی بھی object کو تخلیقی وجود میں ڈھال کر اسے مرقع فن بنا دیتا ہے۔

مذکورہ بحث کو ہمارے ناقدین نے بڑے مدلل اور موثر انداز میں اپنی تخلیقات میں پیش کیا ہے۔ وضاحت سے گریز کرتے ہوئے اب ہم یہ دیکھیں کہ ناول ہے کیا اور کس طرح یہ پایۂ تکمیل کو پہنچتا ہے۔ اکثر یہ کہا جاتا ہے کہ ناول وہ طویل نثری تخلیق پارہ ہے جو ہر شئے کو محیط ہے۔ اس کی کوئی حد نہیں یعنی یہ کچھ بھی اور سب کچھ ہے۔ یہاں فکشن کے تمام اصول وضوابط دھرے کے دھرے رہ جاتے ہیں۔ ان اصولوں کا اطلاق کسی اور تخلیقی صنف پر (بطور خاص اردو شاعری پر) ہو تو ہو مگر ناول پہ نہیں۔ ناول کی تاریخ یہ بتاتی ہے کہ اوائل سے ہی ناول نگار اور اس کے قصے کی تشکیل و تنظیم میں خود مختار رہا ہے اور اسے جو بھاتا ہے وہی کرتا ہے۔ ناول کے لاحقے میں بعض اوقات مقاصد بھی شامل ہوجاتے ہیں جیسے ملک کی تاریخ کی تعلیم، حق وانصاف کی تحصیل، سماجی برائیوں کو منعکس کرنا، جنسی نفسیات کو اُجاگر کرنا، رشتوں کا بننا بگڑنا، اقدار کی شکست وریخت وغیرہ۔ غرض

ناول کے تناظر اور پہلو کتنے ہو سکتے ہیں اس کا اندازہ لگانا مشکل ہے۔ یہ فن کسی امتناعی قواعد کے تابع نہیں۔ اس کی شکل و ہیئت بھی غیر متعین ہے۔ اب ذرا تفصیل میں آیا جائے اور دیکھیں کہ غیر ہندوستانی زبانوں بالخصوص انگریزی میں ناول کا تصور کیا ہے۔ ان کے مصنفین اور ان کی تحریروں میں ناول سے متعلق ان کی خیال انگیزیاں کیا کیا ہیں۔

ناول کی تعریف

ناول انگریزی لفظ ہے۔ یہ اطالوی زبان کے لفظ ''ناویلا'' سے مستعار ہے، جس کے معنی ''نیا'' کے ہیں۔ اطالوی میں یہ لفظ نئے اور انوکھے قصوں کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ انگریزی کے اثر سے یہ لفظ اردو میں آیا ہے۔ انسائیکلوپیڈیا برٹینیکا کے مطابق:

> "A fictional prose narrative or tale of considerable length (now usually one long enough to fill one or more volumes) in which characters and actions representative of the real life of past or present times are portrayed in a plot more or less completely." [1]

جبکہ لیکسیکن ویبسٹر ڈکشنری میں اس کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے:

> "A fictitious prose narrative of considerable lenght portraying characters, actions and scenes, representative of real life in a plot with more or less intricacy." [2]

ای۔ ایم۔ فورسٹر آسپیکٹ آف دا ناول (Aspect of the Novel) میں بتاتا ہے کہ ایک خاص طوالت کا نثری قصہ ناول ہے۔ کلا ریوز کہتی ہیں کہ:

> ''روزمرہ آنکھوں کے سامنے ہونے والے واقعات کو مانوس اور مربوط انداز میں پیش کرنے کا نام ناول ہے۔'' [3]

رالف فاکس کے مطابق:

> ''ناول فطرت سے بحث کرتا ہے۔ یہ فرد کی سوسائٹی اور فطرت کے خلاف جدوجہد کا رزمیہ ہے۔'' 4

جے۔ بی۔ پرسٹلی اسے بیانیہ نثر بتاتا ہے جس میں خیالی کرداروں اور واقعات سے سروکار ہوتا ہے 5۔ ہنری جیمس کے مطابق:

> ''ناول اپنی وسیع ترین تعریف میں زندگی کا شخصی اور راست اثر ہے جس میں مصنف کی انفرادیت اور اسلوبِ بیان کو خاص دخل ہے۔'' 6

اُس کے نزدیک ناول نگاری ایک لطیف فن ہے جس کا مطالعہ سنجیدگی کے ساتھ کرنا چاہیے۔ ریکس وارنر (Rex Warner) کا خیال ہے کہ یہ ''ایک فلسفیانہ مشغلہ ہے۔'' اسے لکھنے کے لیے ایک سنجیدہ و مہذب شعور اور خیال کی ایک خاص گہرائی اور گیرائی ضروری ہے کیونکہ یہ داستانوں کی طرح محض تفریحی چیز ہی نہیں، تہذیبی اور ذہنی مطالعہ بھی ہے۔ ورجینیا وولف نے ناول کی تعریف و توصیف کا احاطہ اِن الفاظ میں کیا ہے:

> ''ناول انسانوں کے متعلق لکھے گئے ہیں۔ اس لیے وہ ہمارے اندر ایسے ہی احساسات اُبھارتے ہیں جیسا کہ انسان حقیقی دنیا میں اُبھارتے ہیں۔ ناول فن کی وہ واحد ہیئت ہے جس کی واقعیت ہم کو یقین کرنے پر مجبور کرتی ہے یعنی وہ حقیقی انسان کی زندگی کا بھرپور اور صداقت شعارانہ ریکارڈ پیش کرتا ہے۔'' 7

فیلڈنگ ''ناول نثر میں ایک طربیہ کہانی ہے۔'' وہ اسے تفریح و تفنن کا آلہ اور ہنسنے ہنسانے کا ذریعہ سمجھتا ہے۔

اسمولٹ کے نقطۂ نظر سے ''یہ ایک پھیلی ہوئی بڑی تصویر ہے جس میں ایک مقررہ پلاٹ کے واضح کرنے کے لیے زندگی کے کردار مختلف جماعتوں کے ساتھ رکھ کر مختلف پہلوؤں سے دکھائے جاتے ہیں۔''

کلارا ریوز کے نزدیک ''ناول اُس زمانے کی زندگی اور معاشرت کی سچی تصویر ہے جس زمانے میں وہ لکھا جائے۔''

پروفیسر بیکر کا کہنا ہے کہ ''ناول نثری قصے کے ذریعے انسانی زندگی کی ترجمانی کرتا ہے۔ وہ بجائے ایک شاعرانہ و جذباتی نظریۂ حیات کے ایک فلسفیانہ سائنٹفک یا کم سے کم ایک ذہنی تنقید حیات پیش کرتا ہے۔''

اسٹونسن کے لفظوں میں ''ناول نثر میں قصہ بیان کرنے کا فن ہے۔''

مذکورۂ بالا فنکاروں کے علاوہ ایچ۔ جی۔ ویلز، ڈی۔ ایچ۔ لارنس، ڈیوڈ سیسل، رالف فاکس، ہڈسن، پروفیسر بیکر وغیرہ کے تعلق سے ناول کی جو مختلف تعریفیں ملتی ہیں اُن کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ یہ ایک ایسا نثری قصہ ہے جس میں تصور اور تخیل کو ایک پلاٹ، چند کردار اور مختلف واقعات کی مدد سے زندگی کے بعض اہم حقائق کو صنعتی اور سائنسی عہد کے پس منظر میں رقم کیا جاتا ہے۔ ادب کی یہ مربوط شکل جلد ہی متحرک زندگی کی تصویر کشی کا فن بن گیا۔ اس میں چونکہ حقیقی زندگی کا التباس ہوتا ہے، اس لیے بھی اس کو سماجی زندگی کا آئینہ دار کہا گیا ہے۔

ناول کا فن، جملے اور واقعات گڑھنے کا فن نہیں ہے۔ یہ ایک پختہ کار تخلیقی شعور رکھنے والے فنکار کا شعوری اور منصوبہ بند عمل ہے اور یہ عمل کامیابیوں سے ہم کنار اُسی وقت ہوگا جب عامل وسیع تر ذہنی اُفق کا حامل ہوگا۔ ناول میں واقعات کی تشکیل و ترتیب کا انحصار اس بات پہ ہے کہ ناول نگار کیا چاہتا ہے۔ اس کا عندیہ کیا ہے اور اپنے تخلیقی مقاصد کی براری میں کس حد تک اظہار پر قدرت رکھتا ہے۔ خلوص اور ایمانداری کی اعلیٰ انسانی صفات کو کردار میں کس حد تک ڈھالنے میں کامیاب ہوا ہے۔ شاعری میں تو ردیف و قافیہ کی مجبوری ہو سکتی ہے مگر ناول نگار کے یہاں ایسا کچھ بھی نہیں۔ بس اسے ناول تحریر کرنے سے پہلے اس کے فنی اور تخلیقی امکان پر غور کرنا ہوگا، اور ناول کو اپنے اخذ کردہ نتائج کے تابع ہو کر خلق کرنا ہوگا۔ کبھی کبھی یہ تابعداری اتنی شدید ہو سکتی ہے کہ وہ خود ایک واقعہ بن جاتی ہے۔ پروفیسر قاضی افضال حسین نے ''تحریر اساس تنقید'' میں شامل اپنے مضمون ''راجہ گِدھ کا مسئلہ'' میں اِس تعلق سے مزید صراحت کرتے ہوئے ایک مثال جیمس جوائس کے ULYSSES سے دی ہے۔ Carto-Linatic کے نام اپنے ایک خط میں جوائس نے ناول کے مقصد اور اس کی تنظیم کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے:

''یہ دو نسلوں (اسرائیل اور آئرش) کا رزمیہ ہے اور اس کے ساتھ ہی انسانی جسم

> کی دائروی حرکت ہے نیز یہ ایک دن کی کہانی ہے-------- یہ ایک نوع کی قاموس بھی ہے۔ میری نیت متھ کو اپنے زمانے/وقت کے لباس میں منظم کرنے کی ہے۔ میں نے پندرہ سال پہلے اسے Dubiners کے لیے ایک کہانی کے طور پر لکھنا شروع کیا تھا۔ پچھلے سات سال تک اس کتاب پر کام کرتا رہا ہوں۔ ''نیز'' ہر قصہ (جس میں ہر گھنٹہ، ہر عضو، ہر فنی ترکیب پورے ناول کی ساختیاتی تنظیم سے باہم منسلک اور مربوط ہے) نہ صرف ایک خاص فنی تکنیک کا تقاضہ کرے گا بلکہ خود اپنا اسلوبِ اظہار خلق کرے گا۔''

(ص۲۴۰)

اس مختصر سے اقتباس سے بھی ناول کی تشکیل و تنظیم اور اس کے اجزائے ترکیبی کا سُراغ ملتا نظر آتا ہے۔ مثلاً یہی کہ ناول کی تعمیر (Novel Building) میں قصہ/کہانی کی حیثیت بنیادی ہے۔ پلاٹ، کردار، مکالمے اس کے بنیادی عناصر ہیں۔ فضا، ماحول، زماں و مکاں، اسلوب بیان ناول نگار کے علم اور فنی مہارت کو ظاہر کرتے ہیں۔ بقول شخصے علم و فن ہی انسان کو بہت دُور تک نہیں لے جاتے بلکہ اس میں انسانی جذبہ اور زندگی کے تئیں نقطۂ نظر کا ہونا بھی لازمی ہے کیونکہ یہ دونوں صفات اس کی داخلی کیفیت اور فکری نہج کے غماز ہوتے ہیں۔ دنیا کی ساری بشری تخلیقات و فتوحات ان کی مرہونِ منت ہوتی ہیں۔ یہاں تک کہ فن پاروں کی ہیئت بھی ان ہی کے زیر اثر متشکل ہوتی ہے۔

روزِ اول سے فکشن نویسی کا کوئی مخصوص طریقۂ کار متعین نہیں۔ نہ اجزائے ترکیبی کی ترتیب (Order) مقرر ہے نہ اس کی طوالت و اختصار پر کوئی قضیہ۔ یہ فکشن نگار کی صوابدید پر منحصر کرتا ہے۔ اس صنف پر گفتگو کرتے ہوئے مجھے سب سے پہلے اس کے Form کا خیال آتا ہے۔ تو آغاز ہیئت سے ہی کیوں نہ کیا جائے۔

ناول کی ہیئت (Form)، ساخت (Structure) میں آغاز، وسط اور انجام شامل ہے۔ اسی کو ناول کا طریقِ کار (Technic) بھی کہتے ہیں۔ تثلیث کی اس شکل میں اولیت کسی کو بھی دی جاسکتی ہے مگر ناول کے تمام عناصر اسی کی گردش اور کشش میں رہیں گے۔ نتیجتاً مذکورہ صنفِ ادب کی ہیئت، ساخت کی گفتگو کا دارومدار بھی اجزائے ترکیبی پر ہی منحصر ہوتا ہے اور وہ اس طرح

ہیں---(i)قصہ/ قصہ پن/ کہانی (ii) پلاٹ (iii) کردار (iv) فضا اور ماحول (v) مکالمہ (vi)زمان و مکان/ منظر و پس منظر (vii)جذبات نگاری (viii)بیان اور اسلوبِ بیان (ix)نقطۂ نظر/فلسفۂ حیات

قصہ/کہانی

کہی/سُنی ہوئی بات کو چاہے وہ فرضی ہو یا حقیقی، اپنے الفاظ میں بیان کرنے کا نام قصہ یا کہانی ہے۔ یہ داستانوں کی طرح محض دلچسپی یا وقت گزاری کے لیے قاری کا شغل نہ ہوکر زندگی کے مسائل و مصائب کو پیش کرنے کا ذریعہ بنا ہے۔ اسی لیے ناول کے قصے/کہانی حقیقی زندگی سے قریب ہوتے ہیں۔ ناول کے اس اہم عنصر میں انسانی حرکات وسکنات اور واقعات کا بیان یکے بعد دیگرے اس طرح ہوتا ہے کہ اختتام کسی معقول نتیجے پر ہو یعنی ہر قصہ/کہانی میں ایک شروع کا واقعہ ہو پھر درمیانی واقعات کا آپس میں ٹکراؤ اور آخر میں حاصلِ قصہ۔ ابتدا، درمیان اور آخر کی ترتیب میں وقت اور صورتِ حال کے مطابق تبدیلیاں آتی رہتی ہیں یہ قصہ کسی بھی رُخ یا زاویے سے شروع ہوکر اپنا آڑا ترچھا یا دائروی سفر پورا کرسکتا ہے۔

ای۔ ایم۔ فارسٹر نے قصہ/کہانی کو ناول کی ریڑھ کی ہڈی قرار دیا ہے۔ کیا؟ کیوں اور کیسے کی تکرار میں گردش کرتے ہوئے سوالات، واقعات کو ایک دوسرے سے باندھے رکھنے میں معاون ہوتے ہیں۔ اس کی شکل ہلکی پھلکی اور سیدھی سادی ہوتی ہے لیکن دل چسپی، لطف ومسرت، تحیر اور کُرید کی خلش از اول تا آخر برقرار رہتی ہے۔

قصہ کہانیوں کی بہت سے قسمیں ہوتی ہیں۔ کچھ میں جگ بیتی، کچھ میں آپ بیتی، کچھ سیدھے، کچھ آڑھے ترچھے اور کچھ دائروی شکل میں ہوتے ہیں۔ کچھ قرین قیاس ہوتے ہیں اور کچھ دُور از قیاس بھی مگر سب کی بنیاد انسانی زندگی پر ہوتی ہے جس میں بظاہر روزمرہ کی زندگی کے واقعات کا عکس ہوتا ہے۔ یہ عکس بھرپور ہوتا ہے کیونکہ ناول میں جتنا بھی ممکن ہو ٹھول دیا جاسکتا ہے۔

پلاٹ

پروفیسر خورشید الاسلام نے رسوؔا کے ناولوں پر گفتگو کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ناول مجموعی طور پر زندگی کی پیش کش کا وسیلہ ہے۔ انسانی تجربہ اور مشاہدہ کو تخلیقی بصیرت کے ساتھ ایک خاص سلیقے

سے پیش کر دینا ناول کی تخلیق کے مترادف ہے۔'' ناول فرد کی اہمیت کا اعلان کرتا ہے۔ فرد کی زندگی میں ایک ربط ہوتا ہے۔ یہ ربط اس کے داخلی نشو ونما اور خارجی علائق کے عمل اور ردِ عمل کا نتیجہ ہوتا ہے۔ افراد کو اس طرح پیش کرنا کہ زندگی کے واقعات یا بہ الفاظ دیگر ناول کے اجزاء باہم دست و گریباں نظر آئیں پلاٹ ہے۔'' قصہ اور پلاٹ میں بہت معمولی فرق ہے بلکہ یہ ایک طرح سے باہم لازم و ملزوم ہیں۔ پلاٹ، قصہ/کہانی پر مبنی ہوتا ہے۔ عموماً کہانی میں واقعات کی ترتیب اور ایک واقعہ کا دوسرے واقعہ سے ربط پلاٹ کہلاتا ہے۔ ای۔ ایم۔ فارسٹر نے اس فرق کو یوں واضح کیا ہے۔ ایک بادشاہ تھا اور اس کی ایک ملکہ تھی۔ پہلے بادشاہ کا انتقال ہوا پھر ملکہ کا۔ یہ ایک قصہ یا کہانی ہے۔ پلاٹ اُس وقت ہوگا جب یوں بیان کیا جائے'' بادشاہ مر گیا اور پھر اُس کی موت کے غم میں ملکہ مر گئی۔''یعنی سبب اور سبب کے مطابق قصہ نے ایک منظم ترتیب اختیار کر لی۔

دیکھنے کی چیز یہ ہے کہ قصہ کیسا ہے؟ ہموار یا ناہموار۔ اس میں حُسنِ ترتیب، توازن اور واقعات میں فطرتی ربط ہے کہ نہیں؟ تنظیم منظم ہے، غیر منظم، سادہ یا مرکب ہے کیونکہ ناول کے پلاٹ میں کئی کہانیاں ایک دوسرے سے پیوست ہوتی ہیں۔ اسی لیے پلاٹ جس قدر گٹھا ہوا، مربوط ہوگا، وہ اُسی قدر اچھا ہوگا۔

ابتدائی دور کے ناولوں میں عموماً پلاٹ کے پانچ حصے ہوتے تھے۔ پہلے میں کرداروں کا تعارف ہوتا۔ دوسرے میں کرداروں کے معاملات میں اُلجھاؤ پیدا ہوتے۔ تیسرے حصہ میں تناؤ شدت اختیار کر لیتا اور محسوس ہوتا کہ اب معاملات سُلجھنے والے نہیں ہیں۔ چوتھے حصہ میں کچھ ایسے اسباب پیدا ہوتے کہ نجات کی صورت نکلنے لگتی اور پانچواں حصہ نتائج کا ہوتا جس سے بڑی حد تک قاری مطمئن ہو جاتا ہے۔

کردار

کردار، مکالمہ اور زمانی و مکانی پس منظر مل کر ناول کے واقعات کو ایک خاص توانائی بخشتے ہیں اور یہ واقعات زندگی کی سرگرمیوں سے ماخوذ ہوتے ہیں۔ کردار، پلاٹ اور قصہ نہ صرف ناول کے اہم ترین اجزائے ترکیبی میں شمار ہوتے ہیں بلکہ ان میں بہت قریبی رشتہ بھی ہے۔ کبھی کبھی تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کردار کے بغیر نہ تو قصہ بیان کیا جا سکتا ہے اور نہ ہی پلاٹ کی تعمیر ہو سکتی ہے۔

یہ باہمی تعلق ہی قصہ کو متجسس، پلاٹ کو منضبط اور کردار کو زندگی بخشتا ہے۔ اس کی اہمیت اس قدر ہے کہ جیسے ہی ناول نگار اپنی کہانی پلان کرتا ہے، Storyline طے کر کے زماں و مکاں کے مطابق لکھنا شروع کرتا ہے، کردار داخل ہو جاتا ہے۔

ناول کی ادبی اہمیت اس کی کردار نگاری پر منحصر ہے۔ اگر کوئی ناول نگار کردار نگاری کی قوت نہیں رکھتا تو وہ صحیح معنوں میں ناول نگار کہلانے کا مستحق نہیں۔ ابن آدم کی طرح افسانوی کرداروں پر بھی ماحول کا اثر پڑتا ہے اور تجربات کی وجہ سے بدلاؤ آتا ہے۔ اسی لیے کردار نگاری میں افراد کا محرکات کا اس طرح ڈھانچے میں ظاہر ہو جانا کہ ان کا اثر دوسروں پر اور خود اُن پر پڑے، کردار نگاری ہے۔

اس اعتراف کے ساتھ کہ ناول کی زندگی بنی نوع انسان کی زندگی سے کچھ مختلف ہوتی ہے۔ یہ فرق و امتیاز ہی ناول کے کرداروں کو کرۂ ارض کے کردار پسند کرتے ہیں، ان کے عاشق ہو جاتے ہیں۔ دراصل ناول میں حقیقت ہوگی، حقیقی انسان نہیں کیوں کہ انھیں انسان ہی خلق کرتا ہے جن کی بہت سے شکلیں ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر وہ کسی تاریخی کردار کا انتخاب کرتا ہے تو اُسے پیش کرنے کا انداز اُس کا اپنا ہوگا۔ خالد بن ولید، صلاح الدین ایوبی، جہانگیر وغیرہ کے زندہ جاوید کرداروں کو ناول نگار محض تاریخ کے خانوں میں فٹ نہیں کرے گا بلکہ ان کے ساتھ کوئی افسانوی (نیم تاریخی) کردار بھی منسلک کر دے گا۔ مثلاً خالد بن ولید میں سلما، رافع یا اُمّ تمیم کی افسانوی شمولیت۔ صلاح الدین ایوبی میں شاہ رچرڈ کی بھتیجی اور ایوبی کے بیٹے کا معاشقہ یا پھر جہانگیر کے عادل کردار کے ساتھ نور جہاں اور انارکلی کی کوتاہیاں، دلفریبیاں وغیرہ۔

ادب پاروں میں کردار ہمیشہ زندگی سے لیے جاتے ہیں۔ زندہ فرد اور ناول کے کردار میں نمایاں فرق یہ ہوتا ہے کہ ایک کی زندگی مسلسل ہوتی ہے اور دوسرے کی زندگی کا احساس ہمیں صرف اس وقت ہوتا ہے جب وہ کسی خاص موقع و محل پر نمودار ہوتا ہے۔ نیز ناول کے کردار کو اُس وقت تک قاری کے سامنے نہیں آنا چاہیے جب تک وہ کسی خاص یا دلچسپ عمل کے ذریعے سے ناول کی مجموعی ہیئت پر اثر انداز نہ ہو۔

ناول میں کردار نگاری کی تین شرائط ملحوظ رکھی جاتی ہیں:

ا۔ کردار جیتے جاگتے، متحرک ہوں اور قاری اُن کو بالکل ویسا ہی سمجھے جیسا کہ وہ اپنے ملنے

والوں یا دوستوں کو سمجھتا ہے اور ان سے ہمدردی، محبت، مروّت، بغض یا نفرت کر سکتا ہے۔

۲۔ کردار کی زندگی عام زندگی نہیں ہوتی بلکہ ناول نگار کی قوتِ متخیلہ ایسی نئی زندگی بخش دیتی ہے کہ وہ عام لوگوں سے زیادہ پُر کیف و پُر اثر ہو جاتی ہے۔

۳۔ ناول نگار اپنے مطالعہ، مشاہدہ اور ایہامی کیفیت کے ذریعے ایک نیا عالم خلق کرتا ہے اور اس عالم کے افراد جہاں تک عوامی زندگی سے ملتے جُلتے ہوں گے، اُتنا ہی اچھا ہے مگر ان کا ہماری زندگی سے بالاتر ایک تخیلی زندگی کا افراد ہونا بھی ضروری ہے کیونکہ ناول کے کردار کا ہر فعل بہت زیادہ دلچسپ اور خوشنما ہوتا ہے اور اس میں عام انسانوں سے جُدا ایک روح ہوتی ہے۔

ناول میں کرداروں کے ظاہر کرنے کے عموماً دو طریقے رائج ہیں۔ اول تشریحی دوئم ڈرامائی، پہلے طریقے میں کردار کی شخصیت کو نمایاں کیا جاتا ہے۔ اس میں ناول نگار اپنے خلق کردہ کرداروں کے جذبات، احساسات، خیالات، عمل اور ردِ عمل وغیرہ کو اپنی شمولیت کے توسط سے بیان کرتا ہے جبکہ دوسرے طریقے میں مختلف زاویوں سے کردار اپنے کو خود متعارف کراتا ہے۔ ایسے میں ناول نگار کی ہستی ثانوی ہو جاتی ہے۔

ناول کے کرداروں کو سہولت کے تحت دو حصوں میں منقسم کیا جاتا ہے۔ ایک وہ کردار جن کے اوصاف نہیں بدلتے، وہ سادہ سپاٹ، یک رُخے یعنی Flat کردار کہلاتے ہیں۔ ان کا ہر عمل قاری کی توقع کے مطابق ہوتا ہے۔ دوسرے مکمل، تہہ دار کردار جن میں حالات و واقعات کے تحت تبدیلیاں آتی رہتی ہیں۔ ان تغیر پذیر کرداروں کو Round کردار کہا گیا ہے۔ Flat کردار اکثر مزاحیہ ہوتے ہیں جن پر آفاتِ ارضی و سماوی کا کوئی خاص اثر نہیں ہوتا ہے جیسے ''توبۃ النصوح'' کا مرزا ظاہر دار بیگ۔ ''مراۃ العروس'' کی اکبری و اصغری۔ ''فسانۂ آزاد'' کا خوجی یا میاں آزاد۔ Round کردار بہت سی خصوصیات کے حامل ہوتے ہیں اور موقع و محل کے اعتبار سے تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ قاری کے لیے ایسے کردار زیادہ تسکین بخش اور حقیقت سے قریب ہوتے ہیں جیسے ''گئودان'' کا ہوری۔ ایسی بلندی ایسی پستی کی نور جہاں۔

یہاں یہ بھی سوال اُٹھ سکتا ہے کہ ناول نگار کو اپنے ناول میں کرداروں کو کس طرح پیش کرنا

چاہیے۔ بالواسطہ طور پر یا بلاواسطہ طریقے سے۔ بالواسطہ طریقِ کار (Indirect Method) میں فنکار اپنی طرف سے وضاحت کرتا جاتا ہے اور بلاواسطہ طریقِ کار (Direct Method) میں ناول نویس بیچ میں نہ آکر، کرداروں کے توسط سے ہی سب کچھ کہتا ہے۔ وہ اس کے عمل، فکر، گفتگو کے ذریعے سے کردار کے بارے میں بتانے کی کوشش کرتا ہے اور قاری اس کے ظاہر (Appearance) اس کے عمل (Action)، اُس کی گفتگو (Conversation) اور اُس کی سوچ (Thought) جان جاتے ہیں کہ کردار اچھا ہے یا بُرا۔

کردار نگاری کا سب سے اچھا طریقِ کار بلاواسطہ (Direct) طریقِ کار کہلاتا ہے کیونکہ قصہ کہانی صرف سنانے کا عمل نہیں بلکہ دکھانے کا بھی عمل ہے۔ بلاواسطہ طریقِ کار میں قاری کردار کے بارے میں دوسری باتیں سوچنے کے لیے آزاد رہتا ہے یعنی وہ اپنی مرضی کے مطابق زمان و مکان میں سفر کرسکتا ہے اور بالواسطہ طریقِ کار میں قاری اس کردار سے متعلق اور ماضی و مستقبل کے متعلق سوچنے لگتا ہے اور پچھلے واقعات کی طرف قاری اپنے ذہن کو مرکوز کرتا ہے۔ ناول میں مرکزی کرداروں کے علاوہ متعدد ذیلی کردار ہوتے ہیں جو اپنے مختلف چھوٹے چھوٹے واقعوں سے مرکزی قصے کی دیوار اونچی کرتے ہیں۔ اس طرح کردار کی زندگی کے تمام نشیب و فراز قارئین کے روبرو ہو جاتے ہیں، اور غیاب کے پردے اُٹھ جاتے ہیں مگر بعض جدید ناولوں میں ایسا نہیں ہو سکا ہے بلکہ ابہام کی چادروں میں لپٹے نظر آتے ہیں۔ اس سے فن پارے کی ایمائیت میں تو اضافہ ہوسکتا ہے مگر ترسیل کے مسائل بھی بڑھ جاتے ہیں۔

فضا اور ماحول

فضا اور ماحول بھی ناول کے ضروری عناصر قرار دیے جاسکتے ہیں۔ یہ قصہ، پلاٹ اور کردار کے درمیانی واقعات کے تانوں بانوں کو یکجا کرتے ہیں۔ فضا کے ذریعے قاری کو معلوم ہوتا ہے کہ دراصل اس کی فضا رومانی، طلسماتی، جاسوسی، المناک، دردناک یا مسرور کن ہے۔ ماحول کے دائرے میں نہ صرف جغرافیائی حدیں، گرد و پیش کے مناظر آتے ہیں بلکہ تہذیب و تمدن، رہن سہن اور رسم و رواج وغیرہ بھی اس کے احاطہ میں شامل ہیں۔ اسی کی بدولت معلوم ہوتا ہے کہ جو فضا طاری ہوئی ہے وہ دیہی ماحول کی ہے یا شہری، قصباتی، علاقائی ہے۔ علاقائی میں بھی کہاں کی

ہے۔ اودھی، پنجابی، پوربی، بنگالی یا حیدرآبادی۔ غریبوں کا ماحول ہے یا امیروں کا۔ ان سب کی کامیاب تصویر کشی ہی ماحول کی عکاسی کہلاتی ہے۔ لیکن ’فضا‘ اُس تاثر کو کہیں گے جو ’ماحول‘ کی تصویر کشی سے دل و دماغ میں پیدا ہوتا ہے جیسے دہلا دینے والی کسی ویران اور تاریک رات کا منظر ماحول میں شمار ہوگا مگر اس کے تصور سے دل و دماغ پر جو خوف اور اُداسی طاری ہوگی اُسے فضا کہیں گے۔

مکالمہ

ناول میں مکالمہ کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ اس کے ذریعے ناول نگار اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کرتا ہے۔ کردار کے جذبات و احساسات سے قاری کو متعارف کراتا ہے۔ اسی لیے کہا گیا ہے کہ مکالمہ فطری ہو، موقع و محل کے مطابق ہو۔ اس میں آمد ہو،، آورد اور تکلف سے پرہیز ہو کیونکہ اسی جزو کے ذریعے ناول میں کرداروں کی سماجی حیثیت، طبقاتی تفریق، تہذیبی پس منظر، نفسیاتی اور جذباتی کیفیت کی ترجمانی کی جاتی ہے۔ کردار جس طبقہ، ماحول سے تعلق رکھتا ہے، اُسی کے مطابق مکالمے کو ڈھالا جاتا ہے۔ مثلاً ایک عام آدمی کی گفتگو اور ایک دانشور کی بات چیت میں جو فرق ہوگا، اس کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے یعنی جو زبان ہوریؔ، دھنیاؔ اور گوبرؔ کی ہوگی وہ چودھری نعمت رسول، چمپا اور دیپالی کی نہیں ہوگی۔ یہاں بات دیہی اور شہری ماحول یا ادنیٰ اور اعلیٰ طبقہ کی نہیں بلکہ ایک ایسے سلیقے کی ہے جس سے قاری پر خود بخود تخصیص و تفریق منکشف ہو سکے۔ احسن فاروقی اور نورالحسن ہاشمی کی کتاب ’’ناول کیا ہے؟‘‘ میں مکالمہ کی زبان کی بابت یہ مسئلہ زیر بحث آیا ہے کہ کردار کی زبان عام بول چال کی ہو یا اُس کی روزمرہ کی بات چیت سے مختلف ہو۔ دراصل ہماری روزمرہ کی زبان نہایت اُلجھی ہوئی ہوتی ہے اور اس میں الفاظ اور جملوں کی غیر ضروری تکرار ہوتی ہے جبکہ مکالمہ کی زبان کو ان دونوں عیوب سے پاک ہونا چاہیے۔ اس لیے ناول نگار کو کبھی کبھی قدرتی بات چیت کی زبان اور ادبی زبان کے درمیان ایک ایسی زبان ایجاد کرنا پڑتی ہے جو دونوں پہلوؤں کی عکاسی کر سکے۔

زمان و مکان (منظر و پس منظر)

زمان و مکان کو ہی منظر و پس منظر بھی کہتے ہیں۔ یہ اس لیے اہم ہے کہ ناول میں کوئی بھی واقعہ اس سے باہر نہیں ہو سکتا ہے اس لیے مصنف کو زمان و مکان کے اندر ہی انسانی دلچسپی کے

سارے سامان اکٹھا کرنے پڑتے ہیں تاکہ قاری اُس میں گُم ہو جائے یا اپنے آپ کو اس کا حصہ سمجھے۔ ملکوں، شہروں، قبیلوں کے اپنے الگ الگ رہن سہن، طور طریق، لباس و طعام ہوتے ہیں جن پر زمانوں کا فرق ہوتا ہے خصوصاً تاریخی ناول نویس کو تو معاشرت، طرزِ تکلم کا خیال بہت زیادہ رکھنا پڑتا ہے۔ دراصل کہانی کے فطری ارتقاء میں جہاں کہیں رُکاوٹ پیدا ہوتی ہے، اس عنصر کا سہارا لیا جاتا ہے۔ ناول میں منظر و پس منظر کا مقصد حدیں قائم کرنا یا کردار کو کچھ عرصے کے لیے خاموش اور بے حس و حرکت کر دینا ہوتا ہے۔ اسی وصف کی بدولت اس کو اتفاقی چیز بھی کہتے ہیں۔ حیات اللہ انصاری، کرشن چندر، عزیز احمد وغیرہ نے اپنے ناولوں میں اس عنصر کو نہایت خوبی سے برتا ہے۔ ناقدین نے اس کو خارجی اور داخلی، دو طریقوں سے دیکھا ہے۔ اگر منظر و پس منظر کو خارجی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو اس کا مقصد کرداروں کے عمل کی وضاحت کے علاوہ کچھ اور نہیں ہو سکتا۔ ان میں تفصیلات کو جمع کرنے کا اہتمام نہیں ہوتا جب تک کہ وہ ضروری اور کہانی کے مطابق نہ ہوں۔ داخلی نقطۂ نظر سے اسے صرف اُس وقت گوارا کیا جا سکتا ہے جب کہ وہ خود کسی کردار کے نقطۂ نظر کو پیش کرے۔ ناقدین نے مصنف کو اس میں اپنے مخصوص نقطۂ نظر کو شامل کرنے سے منع کیا ہے۔ وہ انھیں اس امر کی اجازت صرف اس وقت دیتے ہیں جب مصنف خود ایک کردار کی حیثیت سے کہانی میں حصہ لے رہا ہو۔

جذبات نگاری

صنف ڈرامے میں جذبات نگاری کردار کے ایکشن، ہاؤ بھاؤ، چہرے کے اُتار چڑھاؤ سے ہوتی ہے۔ اسی لیے ڈرامے میں جذبات نگاری کو ناول کے مقابلے میں زیادہ فوقیت حاصل ہے۔ ناول میں یہ کرداروں پر ہونے والے اثرات کے مدِ نظر ہوتی ہے۔ مثلاً کردار ہنستا، روتا، بسورتا ہے تو اُس کے چہرے کے نقش و نگار کیا شکل اختیار کرتے ہیں۔ غصہ، پیار اور نفرت میں اُس کی کیفیت کیا ہوتی ہے۔ ان احساسات کو منعکس کرنے کے لیے فنکار کی نظر میں دُور اندیشی ہونی چاہیے۔ اگر کوئی کردار اپنے غصہ، نفرت یا پیار کے احساس کو دبانا چاہتا ہے تو وہ کردار کیا تاثر چھوڑتا ہے، اس کی عکاسی بھی جذبات نگاری کے ضمن میں آتی ہے کیونکہ انسانی فطرت کے تحت ہی ناول کے کرداروں پر خوشی و غم کا اثر ہوتا ہے جیسے ایک عمل کے لیے مختلف کرداروں کے عمل الگ الگ

ہوتے ہیں اُسی طرح کسی حسین عورت کے بارے میں مختلف لوگوں کے خیالات اور جذبات بھی جُدا جُدا ہوا کرتے ہیں مثلاً غریب کے الگ، اَن پڑھ کے الگ، حسّاس شخص کے الگ اور بے حس انسان کے الگ ہوں گے۔ کہا جاتا ہے کہ ناول میں جذبات نگاری خوبصورت، شاندار، المناک، نشاط انگیز کسی بھی زاویے سے ہو مگر موثر ہو بلکہ اپنے آپ میں لمحہ فکریہ کا بھی سبب ہوتا کہ قاری کو حقیقی حظ حاصل ہو سکے۔

بیان اور اسلوبِ بیان

عموماً ہر ناول نگار کا بیان اور اسلوبِ بیان الگ ہوتا ہے۔ پہلے بیان اور اس کے مخصوص طریقوں پر پھر بیان و بیان کی آویزش پر نظر ڈال لی جائے تو بہتر ہوگا۔

فکشن کے تشکیلی عناصر میں بیانیہ کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ بیانیہ کے بغیر کسی قصے کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا ہے مگر قصے کا بیانیہ عام بیان سے مختلف ہوا کرتا ہے۔ عام بیان میں صرف ترسیل کو مرکزیت حاصل رہتی ہے جبکہ قصے کا بیانیہ طریقۂ اظہار پر مرتکز رہتا ہے۔

ماضی کے دریچوں سے جھانک کر دیکھیں تو اندازہ ہوگا کہ بیانیہ کے تصورات اور اُس کی تعبیرات میں بڑی تبدیلیاں آ چکی ہیں مثلاً داستانوں کا بیانیہ، حقیقت پسند فکشن کے بیانیہ سے مختلف تھا۔ داستان کے راوی کی کوشش یہ ہوتی تھی کہ وہ قصہ کو جاری رکھے اور ہر موڑ پر اپنی قوتِ اختراع سے کام لے کر قصے میں سامعین کی دلچسپی ختم نہ ہونے دے۔ موقع و محل کے اعتبار سے قصہ کہانی کو اس طرح مختصر کرے یا طول دے کہ سُننے والے پر بارِ خاطر نہ ہو، سامع محظوظ تو ہو مگر کہانی کی ساخت اس کو ذہنی کشش و پیچ میں مبتلا رکھے۔

ناول کے وجود میں آنے کے بعد، داستان کا بیانیہ پسِ پُشت چلا گیا۔ ناول میں یہ اہتمام کیا گیا کہ واقعات محیر العقل نہ ہوں بلکہ روزمرہ کی زندگی سے متعلق ہوں اور اُن میں ممکن حد تک ایک ربط اور ترتیب ہو۔ کردار اگر غیر معمولی بھی ہوں تو مافوق الفطرت نہ معلوم ہوں اور کہانی ایسی زبان میں بیان کی جائے جو عام زبان سے بہت دور نہ ہو۔

بیسویں صدی میں اصلاح پسندی، رومانیت، سماجی اور نفسیاتی حقیقت نگاری کے ساتھ بیانیہ کی نوعیت میں تبدیلی آنا ناگزیر تھا۔ ادب کے مارکسی تصور کی گرفت کمزور ہوئی تو فکشن میں

بیانیہ تہہ دار ہوتا چلا گیا اور جب جدیدیت کے رُجحان نے انفرادی وجود اور داخلیت کو تخلیق کا مرکزی اساس بنا کر، پلاٹ اور کردار کے بغیر فکشن لکھوایا تو پلاٹ کے بجائے شعور کی رو اور آزاد تلازمۂ خیال فکشن کا مخصوص پیرایۂ اظہار بنا اور بہت جلد علامتی، استعاراتی، تمثیلی اور تجریدی ناول اس عہد کا نشانِ امتیاز بن گئے۔ نفسیاتی اور اضافی تصورِ وقت اور فلسفۂ وجودیت پر بھی خاصی توجہ دی گئی۔ یہ خیال درست نہیں ہے کہ تجریدی فن پاروں میں بیانیہ ہوتا ہی نہیں۔ دراصل لفظ بیانیہ، بیان کے تقریباً ہر تصور کا احاطہ کرتا ہے۔ بیان کے بغیر فکشن وجود میں نہیں آتا لہٰذا بیانیہ محض واقعات کی منطقی ترتیب سے عبارت نہیں ہے اور بیانیہ Story line کا دوسرا نام بھی نہیں ہے۔

جب یہ تسلیم کر لیا گیا کہ افسانوی ادب میں بیانیہ ایک لازمی عنصر ہے تو تجسس بڑھتا ہے کہ آخر یہ بیانیہ ہے کیا؟ اس میں اور بیان میں کیا فرق ہے؟ کیا ہر بیانیہ بیان بھی ہے؟ اور کیا ہر بیان بیانیہ بھی ہے؟ غور کیا تو احساس ہوا کہ بیان کو تو ہم Statement کے معنی میں لے سکتے ہیں مگر بیانیہ Statement نہیں ہے، Narration ہے یعنی بیانیہ میں تو بیان موجود رہتا ہے مگر بیان میں بیانیہ کی موجودگی کا امکان شاذ ہی ہوتا ہے کیونکہ بیان میں بیان کنندہ (راوی) ہے بھی تو وہ چھپا ہوا ہے۔ اُس کا سامنے آنا ضروری نہیں ہے مگر بیانیہ میں عموماً بیان کنندہ (جو کہ کردار ہوتا ہے، مصنف نہیں) کی موجودگی ضروری ہے جیسا کہ بالعموم ناولوں میں ہوا کرتا ہے۔

جدید فکشن میں بیانیہ کی گُم شدگی کا ذکر ہوتا ہے مگر خود گُم شدگی کا ذکر کرنے والے بھی بقول خالدہ حسین ''اس گم شدگی کے اصل مطلب سے شاید واقف نہیں ہیں۔'' غور کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ جدیدیوں کے یہاں بیان تو موجود تھا مگر بیان کنندہ بڑی حد تک غائب تھا اور یہی غیاب بیان کو بیانیہ بننے سے روکتا ہے۔ اسی لیے جدید فکشن میں بیانیہ (Narration) کے غائب ہونے کی بات کی جاتی ہے مگر حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ جدیدیت کے محتسبین نے بیانیہ کی گم شدگی کے بعد جدید ادب پاروں میں پائے جانے والے اصل عنصر کی تلاش نہیں کی کیونکہ اگر بیانیہ غائب ہوا تو کیا صرف بیان (Statement) موجود ہے؟........ظاہر ہے کہ اس کا جواب بھی نفی میں ہے کیونکہ جدید ادیبوں نے ترقی پسندوں پر جو اعتراضات کیے اس کا سب سے اہم پہلو یہ تھا کہ ترقی پسندوں میں (عزیز احمد، بیدی اور کسی حد تک کرشن چندر کو چھوڑ کر) جو بیانیہ ہے وہ سپاٹ

ہے۔ اب اس سپاٹ بیانیہ میں بیان کنندہ خواہ اپنا کتنا ہی تفاعل کیوں نہ ظاہر کرے مگر جب اس کا بیان سپاٹ ہے تو یہ بیان، بیانیہ نہیں ہے صرف بیان یعنی statement ہے۔

ترقی پسندوں میں موجود بیان کے سپاٹ پن کو رد کرنے کے لیے اور بیان کو تونگر بنانے کے لیے جدید ادیبوں نے بلاغت کے مختلف پیرائے اختیار کیے جن میں تلمیح، پیکر، تشبیہہ، استعارہ اور علامت وغیرہ کو اختصاص اور بالا دستی حاصل تھی مگر خاطر نشاں رہے کہ مذکورہ بالا تمام صنعتوں کا استعمال بیان کے ترفع (Dimensions) کی ایک شعوری کوشش ہے۔ یہاں سوال یہ اُٹھتا ہے کہ صنعت گری یعنی Craftmanship کا تخلیق (Creation) سے کیا تعلق ہے۔ یہ ایک الگ امر ہے جس پر مختصراً اتنا کہا جا سکتا ہے کہ صنعت گری تخلیق کے عناصر میں تو داخل ہے مگر فی نفسہٖ صنعت گری تخلیق نہیں ہے۔ اسے بازی گری کی صف میں رکھا جا سکتا ہے حالانکہ خود بازی گری میں بھی جو محنت، ریاضت اور فنی استغراق مطلوب ہے وہ بازی گری کو بھی تخلیق کے مدارج تک پہنچا سکتا ہے مگر اپنے آپ میں بازی گری بھی تخلیق نہیں ہے۔

جدید افسانوی ادب میں صنعت گری پر جو زور دیا گیا وہ اسے ادب برائے ادب سے زیادہ ادب برائے بازی گری کے خانے میں رکھنے کا متقاضی ہے اور دلچسپ امر یہ ہے کہ خود جدید ادیبوں کا ترقی پسند ادیبوں پر جو اعتراض رہا وہ اُن کے اسی میکانیکی عمل پر رہا جس کے سبب بقول جدید ناقدین ایسے سپاٹ بیانیہ کو اعتبار حاصل ہوا جس میں بیان کے عناصر زیادہ موجود تھے گویا صنعت گری کا عمل ترقی پسندوں کے یہاں بھی موجود ہے اور جدیدیوں کے یہاں بھی۔ ترقی پسندوں میں یہ صنعت قصہ، پلاٹ، کردار، مکالمہ، ماحول، فضا، حقیقت نگاری اور نقطۂ نظر وغیرہ کو احاطہ کرتی ہے جب کہ جدیدیوں میں یہ اظہار، بیان کنندہ کے اشاراتی، تلمیحی، تمثیلی، تجریدی، استعاراتی اور علامتی اظہار کا مظہر ہے یعنی ایک کے یہاں صرف اس کی صنعت گری کی شرائط کی پابندی مقصود بالذات سمجھی گئی تھی اور دوسرے کے یہاں مجموعی طور پر ادبی شرائط پیش نظر رکھی گئیں۔ مگر جو چیز اظہار یا بیان کو تخلیق بناتی ہے، ایک طرح سے اُس پر دونوں کے یہاں توجہ کچھ کم ہے۔ اسی لیے ۱۹۷۰ء کے بعد والوں نے ۱۹۷۰ء سے پہلے کے جدید بیان کو خیر باد کہتے ہوئے فکشن کے تخلیقی بیانیہ پر نگاہ مرکوز کی حالانکہ اسی درمیان کچھ ناول نگار فکشن کی دنیا میں اس طرح

داخل ہوئے کہ بیان اور صراحت کی بندشیں ٹوٹنے لگیں۔ انھوں نے محسوس کیا کہ اگر کل زندگی کی آئینہ داری، انفرادیت اور انوکھے پن کی تلاش تھی تو آج زندگی کے حقائق کی غیر مشروط جستجو اور شناخت پر توجہ مرکوز کرنی ہوگی کیونکہ زندگی اور فن دونوں میں نمایاں فرق آچکا ہے اور یہ فرق فکشن کے اسالیب میں بھی منعکس ہوکر رہے گا۔

گزشتہ سطور میں بیانیہ کے سلسلے میں اصل صورتِ حال کو سمجھنے کی کوشش نے اظہار کے تین رُخ نمایاں کیے:

(ا) بیان (ب) بیانیہ (ج) صراحت

اظہار کے مذکورۂ بالا تینوں پہلوؤں میں پہلے اور تیسرے یعنی بیان اور صراحت کا تخلیقی نثر میں کتنا عمل دخل ہے۔ غالباً خود یہ معاملہ بہت وضاحت طلب نہیں ہے۔ ترقی پسند ہوں یا جدید دونوں رُجحانات کے کسی بھی موقر ناقد نے ہنوز بیان اور صراحت کو تخلیقی نثر کے اوصاف میں شمار نہیں کیا ہے۔ ان کا بنیادی تعلق غیر تخلیقی یعنی تنقیدی یا توضیحی نثر سے ہے جس کے نمونے تنقیدی تحریروں کے علاوہ مضامین کی دیگر قسموں میں ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں۔

۱۹۷۰ء کے بعد والوں نے اردو ناول کو بیان اور صراحت کی قید سے نجات دلائی ہے۔ انھوں نے اپنے عہد کے فنی اور فکری مسائل پر بھرپور توجہ دی ہے اور کسی دباؤ میں آکر یا کسی مصلحت کے پیشِ نظر ناول تخلیق نہیں کیے ہیں بلکہ رائج رویوں سے کسبِ فیض کرتے ہوئے کثیرالجہتی بیانیہ خلق کیا ہے جس سے اردو فکشن کے وقار کو اور بھی اعتبار حاصل ہوا ہے۔

ہمارے ہاں ناول میں بیان کے عموماً چار طریقے رائج ہیں:

۱۔ براہِ راست بیان (Direct Epic) میں ناول نگار مورخ کی طرح واقعات کو بیان کر دیتا ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ وہ کردار اور واقعات کی تخلیق قوتِ متخیلہ کی مدد کے بغیر کر دیتا ہے۔ عبدالحلیم شرر، راشدالخیری، ایم۔ اسلم، سدرشن، عظیم بیگ چغتائی وغیرہ کے نام مثال کے طور پر پیش کیے جاسکتے ہیں۔

۲۔ بالواسطہ بیان (Indirect Epic) میں ناول نگار کسی وسیلے یا تمثیل کے سہارے قصہ کو بیان کرتا ہے۔ اس میں وہ حیوانات، نباتات، چرند و پرند کے توسط سے اپنے بیان کو پُر اثر

بناتا ہے۔ کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی، بیدی وغیرہ اس بیان پر قدرت رکھتے تھے۔

۳۔ خودنوشتہ بیان (Autobiographical Epic) میں اپنی یا کسی کی زندگی کا بیان صیغہ واحد متکلم میں کیا جاتا ہے۔ انشائیہ کی قوت سے قاری کی دلچسپی ضرور بڑھ جاتی ہے لیکن تبصراتی عنصر تنقید کا نشانہ بھی بنتا ہے۔ قرۃ العین حیدر اور کسی حد تک محمد حسن نے اسے خوبی سے برتا ہے۔

۴۔ دستاویزی بیان (Documentary Epic) عینی شہادتوں پر مبنی ہوتا ہے۔ اس میں عمل کو بُننے اور بڑھانے کے لیے خطوط، بیانات اور رقعات کی ضرورت پڑتی ہے۔ رومانی ناول نگاروں نے اس سے خوب کام لیا ہے۔

اسلوبِ بیان کی خوبی ناول کے حُسن میں اضافہ ضرور کرتی ہے لیکن یہ لازمی عنصر نہیں ہے۔ زبان کے لیے یہ تو کہا جاتا ہے کہ وہ عام نقائص سے پاک ہو، جدّت ہو، چھا جانے اور گھر کر لینے والی کیفیت ہو۔ مگر تمام تر توجہ اسی پر ہو یہ ضروری نہیں کیونکہ محض اسی عنصر کی بدولت ناول معیاری نہیں ہوسکتا یہ تو آرائش و زیبائش کا ایک وسیلہ ہے۔ رتن ناتھ سرشار، حجاب امتیاز علی، شوکت تھانوی، کرشن چندر، قاضی عبدالستار وغیرہ اسلوب کی انفرادیت کو قائم رکھتے ہوئے بھی واقعات اور کرداروں کو بہت ہی روشن انداز میں پیش کرتے ہیں چونکہ عمدہ اسلوب اُن کی شخصیت کا حصہ ہوتا ہے اس وجہ سے مذکورہ ناول نگار بیک وقت کرداروں اور واقعات کو اس طرح پیش کرتے ہیں کہ قاری اُن کے اسلوب سے لطف اندوز ہوتے ہوئے بھی اپنی پوری توجہ کرداروں اور واقعات پر مبذول رکھتا ہے۔

نقطۂ نظر (فلسفۂ حیات)

ہر حساس شخص خاص طور سے ادیب و فنکار کا دنیا اور اس کی ہلچل کو دیکھنے اور محسوس کرنے کا اپنا زاویہ، اپنا انداز ہوتا ہے۔ اسی لیے وہ اپنی ایک رائے رکھتا ہے۔ اس رائے کا اظہار وہ براہِ راست بھی کرتا ہے اور بالواسطہ طور پر بھی۔ چونکہ ناول میں زندگی کے تمام زاویوں کو پیش کیا جاتا ہے۔ اس لیے زندگی کی پیش کش کے سلسلہ میں یہ عنصر کہیں نہ کہیں سے ضرور در آتا ہے۔ اول ناول نگار بذاتِ خود یا کرداروں کی زبان سے اسے پیش کرتا ہے۔ دوئم موضوع اور مواد کے سہارے اسے واضح کرتا ہے۔ کہانی کا راوی خواہ کوئی بھی ہو، مصنف کا نقطۂ نظر دبے پاؤں سامنے آ ہی جاتا

ہے۔ ترقی پسندوں سے پہلے حقیقت پسندانہ رُجحانات اور رومانی میلانات ناول پر حاوی تھے۔ پھر دل بہلاوے اور حُسن و عشق کی افادیت کم ہوئی تو سیاسی، سماجی، معاشی اور معاشرتی نقطۂ نظر حاوی ہوا۔ اشتراکی نقطۂ حیات کے بعد فلسفۂ وجودیت نے ناول کو اپنی ذات اور فکر کا حصہ بنالیا مگر یہ بات بھی ذہن میں رکھنی چاہیے کہ پہلے سے کوئی مستقل نظریہ رکھ کر اچھا ناول نہیں لکھا جاتا ہے بلکہ یہ خود اپنی بُنت، برتاؤ، فضا اور ماحول کے تحت فلسفۂ حیات میں ڈھل جاتا ہے۔

آخر میں یہ کہ کیا مذکورۂ بالا عناصر اسی ترتیب و تنظیم کے ساتھ کسی ایک ناول میں آنے چاہئیں؟ ظاہر ہے جواب نفی میں ہے۔ اس کی بھی ضمانت نہیں کہ قصہ، پلاٹ، کردار وغیرہ بہترین ہوں تو ناول بڑا، اعلیٰ پایہ کا ہوگا، دیکھنے میں تو یہ آیا ہے کہ ہر بڑے ناول نگار نے اس اصول کو توڑا ہے اور اپنے انداز سے ترتیب و تنظیم بنائی ہے۔ اُس نے کسی عنصر کو زیادہ فوقیت دی اور کسی سے گریز برتا ہے۔ لہٰذا یہ بات اُبھر کر آتی ہے کہ ناول کا مجموعی تاثر ہی اس کا درجہ متعین کرتا ہے۔

حواشی:

1 :Encyclopedia of Britanica, Nepoleen ozanalyols, P673, Vol.16.

2 :The Lexican Webster Dictionary, P.679, Vol. I

3 :Novelist on the Novel, P.45.

4 :The Novel and the people,Rolph fox, P.74.

5 :Literature and western Man. J.B.Priestley.

6 : The Future of the Novel. P.9.

7 : The Granite and Rainbow, P. 141.

◆◆◆

اردو ناول کا ابتدائی دور

اردو ادب میں کریم الدین احمد نے ’’خطِ تقدیر‘‘ لکھ کر ناول کا آغاز کیا۔ مغرب کی صنف کو مشرق کے قالب میں پیش کرنے والا یہ ناول ۱۸۶۲ء میں لکھا گیا اور اُسی سال شائع بھی ہوا گو کہ اس سے پہلے مشرقی لبادے میں لپٹی ہوئی داستان ’’فسانۂ عجائب‘‘ نے ’ناول‘ کے لیے راہ ہموار کردی تھی۔ پروفیسر اسلوب احمد انصاری اِس رابطے کی کڑی کو ’’باغ و بہار‘‘ میں تلاش کرتے ہوئے مشرق اور مغرب کی کشاکش کو اُبھارتے ہیں۔ اُن کے مطابق ’’فسانۂ عجائب‘‘ سے پہلے میر امّن نے صنف ناول کے لیے راہ ہموار کردی تھی۔ بہر حال ’’باغ و بہار‘‘ اور ’’فسانۂ عجائب‘‘ ناول اور داستان کے درمیان کی ایسی کڑیاں ہیں جو داستان ہونے کے باوجود ناول کی بعض خصوصیات بھی رکھتی ہیں۔ مثلاً ان میں پلاٹ، واقعہ، کردار اور کلائمکس تقریباً اُسی طرح موجود ہیں جس طرح ابتدائی دور کے ناولوں میں نظر آتے ہیں۔ فرق اتنا ہے کہ یہ عناصر ایک دوسرے سے باقاعدہ مربوط نہیں ہیں جیسا کہ صنف ناول میں ہوتے ہیں اور نہ ہی ان کی پیش کش میں شعوری دخل ہے۔ اسی باعث میر امن اور رجب علی بیگ سرورؔ کی ان شہرۂ آفاق تخلیق کو عام داستانوں سے علاحدہ مقام دیا جا سکتا ہے اور ان کو ناول کے قریب سمجھا جا سکتا ہے۔ البتہ ’’خطِ تقدیر‘‘ سے اردو میں قصہ نگاری کا نیا دور شروع ہوتا ہے۔ اس اصلاحی ناول میں کریم الدین احمد نے تمثیلی اسلوب اختیار کیا اور تقدیر و تدبیر کی کشاکش کی پیش کش کے حوالے سے پہلی بار افسانوی پیرائے میں عمل اور جدو جہد کی ترغیب دی، روزی روٹی کے مسائل بیان کیے اور تعلیم کی اہمیت کو اُجاگر کیا۔ پروفیسر محمود الٰہی کا کہنا ہے کہ اس ناول میں پہلی بار منظم طور پر اُن مسائل سے بحث کی گئی جن سے ۱۸۵۷ء کے

واقعات کے بعد ہندوستانی عوام وخواص دوچار ہوئے۔ کریم الدین احمد کا بنیادی خیال یہ ہے کہ روٹی اور روزی کے سوال پر انسان کو عقل پسند ہونا چاہیے۔ ہر دور میں وقیع اور کامیاب زندگی گزارنے کے لیے انسان نئی نئی تدابیر اختیار کرتا رہا ہے:

> ”آج ہم کو انگریزوں سے زندگی کا چلن سیکھنا چاہیے اور تعلیم وتربیت کا روایتی نقطۂ نظر ترک کردینا چاہیے۔“

آخر کیوں؟ اس کے جواب موجود نہیں ہیں۔ بہر حال مصنف نے اس بنیادی خیال کو بڑی چابک دستی سے ایک قصہ کی شکل میں پیش کیا ہے۔ چوں کہ قصے میں تمثیلی انداز اختیار کیا گیا ہے اس لیے اس کے کردار اُسی کے مطابق چُنے گئے ہیں جیسے عقل، تدبیر، تقدیر، خوب صورتی، فیضان، آمدنی، خرچ، کفایت شعاری وغیرہ۔ پلاٹ کی ترتیب اور قصہ کی بُنت میں مستان شاہ (طالبِ تقدیر) ایک غریب لیکن تعلیم یافتہ نوجوان ہے جس کے اپنے عزائم اور اپنے خواب ہیں۔ وہ تدبیر کا قائل ہے مگر ناتجربہ کار بھی ہے۔ گھر کے حالات اور اقتصادی مسائل اُسے ذہنی کرب میں مبتلا رکھتے ہیں آخر اپنے دوست فیضان کی مدد سے وہ ملکۂ تقدیر کے دربار میں پہنچتا ہے اور اُس پر عاشق ہو جاتا ہے لیکن تدبیر اُس کی دشمن ہو جاتی ہے اور اُس کو ورغلا کر بہلول شاہ کے محل میں بھیج دیتی ہے جس سے ملکۂ تقدیر خفا ہو جاتی ہے۔ فیضان کی مداخلت سے اُس کے علم و دانش مندی کا امتحان ہوتا ہے اور وہ عقل کی معاونت سے اس آزمائش میں پوری طرح کامیاب ہو جاتا ہے۔

اِس تمثیلی ناول پر بحث ومباحثہ سے قطع نظر اردو ناول کا باقاعدہ آغاز ڈپٹی نذیر احمد سے تسلیم کیا گیا ہے۔ نذیر احمد کے ناولوں میں خواہ فنی پختگی اور اُس کے بنیادی تقاضوں کی پوری پابندی نہ ہو لیکن اُن کے ناول اِس اعتبار سے اردو میں ایک نیا اور کامیاب تجربہ ضرور ہیں کہ ان میں پہلی مرتبہ محض دلچسپی اور تفریح کے مقصد کو نظر انداز کر کے کسی معاشرتی وسماجی مسئلے کو موضوع بنایا گیا ہے۔ مراۃ العروس، بنات النعش، توبۃ النصوح، فسانۂ مبتلا، ابن الوقت، رویائے صادقہ اور ایامی تکنیک کے اعتبار سے ناول کے مفہوم پر پورے نہ اُترتے ہوں لیکن ایک نیا شعور اور نیا احساس پیدا کرنے میں ضرور مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ ’مراۃ العروس‘ نذیر احمد کا پہلا ناول ہے جسے انھوں نے ۱۸۶۷ء میں لکھنا شروع کیا، ۱۸۶۸ء میں مکمل کیا اور ۱۸۶۹ء میں نول کشور پریس

لکھنؤ سے شائع کرایا۔ نذیر احمد نے یہ ناول علم سے بے بہرہ خواتین کے مسائل و مصائب اُجاگر کرنے کے لیے لکھا ہے اور نہایت موثر انداز میں تعلیم کی اہمیت، ہنر مندی، بچوں کی پرورش و نگہداشت، صبر و قناعت اور عفّت و عصمت کا درس دیا ہے۔

نذیر احمد کا دوسرا ناول ’’بنات النعش‘‘ ۱۸۷۳ء میں انصاری پریس دہلی سے شائع ہوا۔ فنی پیش کش اور واقعات کی یکسانیت کے باعث یہ ’’مراۃ العروس‘‘ کی توسیع معلوم ہوتا ہے جیسا کہ وہ خود اِس کے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ ’’یہ کتاب ’’مراۃ العروس‘‘ کا دوسرا حصہ ہے۔‘‘ وہی زبان ہے۔ وہی طرز ہے۔ ’’مراۃ العروس‘‘ سے تعلیم، اخلاق و خانہ داری کی طرف توجہ مبذول کرانا مقصود تھی۔ ’’بنات النعش‘‘ میں مصنف کی اہم توجہ علم کے مختلف شعبوں کی معلومات فراہم کرنے پر مرکوز رہتی ہے مثلاً علم ریاضی، علم ہیئت، تاریخ، جغرافیہ، جسمانی ریاضت اور حفظانِ صحت وغیرہ۔

’’توبۃ النصوح‘‘ نذیر احمد کا تیسرا ناول ہے۔ اس کی اشاعت ۱۸۷۷ء میں ہوئی۔ فنی نقطۂ نظر سے یہ ناول مذکورہ دونوں ناولوں سے زیادہ مکمل اور اہم ہے۔ اس ناول میں نعیم، کلیم اور مرزا ظاہر دار بیگ کے کرداروں کی وساطت سے نذیر احمد نے اخلاقی اور مذہبی تربیت پر زور دیا ہے۔ فرسودہ رسم و رواج اور مذہب سے بیگانگی پر طنز کیا ہے۔ وقت کے بدلتے ہوئے مزاج کی نشاندہی کی ہے اور جدید تعلیم اور اُس کے صحت مند نتائج کو اُجاگر کیا ہے۔ ۱۸۸۵ء میں نذیر احمد نے ایک اور ناول ’’محصنات‘‘ کے نام سے لکھا لیکن یہ ’’فسانۂ مبتلا‘‘ کے نام سے مشہور ہوا۔ اس ناول میں کثرتِ ازدواج کے مضر اثرات پر روشنی ڈالی گئی ہے اور اس جانب توجہ دلائی گئی ہے کہ نفسانی خواہشوں کے بموجب ایک سے زائد شادیاں کس طرح ذہنی پریشانی کا سبب بنتی ہیں۔ ساتھ ہی بچوں کی ذہنی تربیت اور اُن کی جسمانی نشو و نما کی طرف خصوصی دھیان دلایا گیا ہے کہ صحت مند معاشرے کی تعمیر صحت مند ذہن سے ہو سکتی ہے اور صحت مند ذہن صاف ستھرے ماحول میں پروان چڑھ سکتا ہے۔

’’ابن الوقت‘‘ نذیر احمد نے ۱۸۸۸ء میں لکھا۔ اس ناول میں انھوں نے انگریزی معاشرت کی کورانہ تقلید کے نتائج کو اُجاگر کرتے ہوئے ایک ایسا دلچسپ کردار پیش کیا ہے جو اپنے مفاد کے لیے نت نئے چولے بدلتا رہتا ہے۔ ’’رویائے صادقہ‘‘ (۱۸۹۲ء) دراصل خواب نامہ

ہے جس میں ایک حسین لڑکی ہمیشہ سچے خواب دیکھا کرتی ہے۔ ان خوابوں میں مذہبی اور اخلاقی نصیحتیں ہیں۔ بعض اہم مذہبی امور پر دلچسپ بحث بھی پیش کی گئی ہے اور عقلی دلائل کی روشنی میں اسلام کو سچا مذہب ثابت کیا گیا ہے۔ ”ایامیٰ“ (۱۸۹۱ء)، ”رویائے صادقہ“ سے پہلے چھپا مگر فنی اعتبار سے یہ اُس سے بہت بہتر ناول ہے۔ انھوں نے اپنے اِس معروف ناول میں ایک بیوہ عورت کی دُکھ بھری کہانی نہایت موثر طریقہ سے بیان کی ہے۔ ناول کی ہیروئن آزادی بیگم کا بچپن انگریزی ماحول میں گزرتا ہے لیکن شادی ایک ایسے شخص سے ہوتی ہے جو مشرقی تہذیب کا دل دادہ ہوتا ہے۔ آزادی بیگم اپنے شوہر کو مغربی ماحول میں ڈھالنے کی کوشش کرتی ہے لیکن اُس کی اچانک موت سے اُس کا ذہنی انتشار اور بھی بڑھ جاتا ہے۔ اپنی آزاد خیالی اور قرب وجوار کی دقیانوسیت کی بدولت وہ رفتہ رفتہ اَن گنت پریشانیوں میں گھرتی چلی جاتی ہے۔ نذیر احمد نے مشرق ومغرب کے تہذیبی وتمدنی کشاکش سے نبرد آزما اس کردار کو بڑی خوب صورتی اور فنی مہارت کے ساتھ وقت کے بدلتے ہوئے تناظر میں پیش کیا ہے اور اسی لیے مذکورہ کردار کا شمار اُن کے ناقابلِ فراموش کرداروں میں ہوتا ہے۔

نذیر احمد کے علاوہ سرشارؔ اور شررؔ نے بھی ناول لکھے۔ پنڈت رتن ناتھ سرشارؔ کا پیرایۂ اظہار منفرد اور انداز مزاحیہ ہے۔ فضا اور ماحول مکمل طور سے مشرقی ہے مگر پیش کش کا انداز مغرب سے مستعار ہے۔ انھوں نے اودھ کی تہذیبی اور سماجی اقدار کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ نذیرؔ اور سرشارؔ دونوں کے مزاجوں کا فرق اُن کے ناولوں سے بھی ظاہر ہوتا ہے۔ نذیر احمد نے دلّی کی زوال آمادہ تہذیب کی مرقع کشی سپاٹ مگر بامحاورہ زبان میں کی ہے جب کہ سرشارؔ نے لکھنؤ کی شکستہ معاشرت کو بڑے تیکھے اور دل فریب انداز میں پیش کیا ہے۔ ”فسانۂ آزاد“، ”جام سرشارؔ“، ”سیرِ کوہسار“، ”کامنی“، ”کڑم دھم“، ”بچھڑی ہوئی دلہن“، ”پی کہاں“، ”ہشو“ اور ”طوفان بے تمیزی“ سرشارؔ کے مشہور اور طبع زاد ناول ہیں۔ ان میں آخری پانچ ناول نہایت مختصر ہیں جن کو جبلی پرنٹنگ ورکس، لکھنؤ نے یکجا طور پر ”خم کدۂ سرشار“ کے نام سے ۱۸۹۴ء میں شائع کیا۔ ”کڑم دھم“ اپنی پسند کی شادی کے موضوع پر لکھا گیا ہے۔ ”بچھڑی ہوئی دلہن“ شادی شدہ عورت کی گھریلو پریشانیوں اور ذمہ داریوں کو پیش کرتا ہے۔ ”پی کہاں“ عشق میں ناکامی اور محبوب کی بے وفائی کے ارد گرد منڈلاتا ہے۔ ”ہشو“ کا موضوع

کثرتِ مے نوشی سے پیدا ہونے والی بُرائیاں ہیں، اور ''طوفانِ بے تمیزی'' صاحبِ اقتدار طبقہ کی طرف سے ہونے والی بدگمانیوں اور بے ہودگیوں کی عکاسی کرتا ہے۔

''جامِ سرشار'' (۱۸۸۷ء) مختصر اور مربوط ناول ہے۔ اس کا واضح مقصد کثرتِ مے نوشی کے مضر اثرات نمایاں کرنا ہے۔ ناول اس طرح ترتیب دیا گیا ہے کہ لکھنؤ کے نواب امین حیدر کو اُن کے مصاحب چوک کے بالا خانے پر لے جاتے ہیں جہاں بمبئی کی دو حسین طوائفیں آئی ہوئی ہیں۔ نواب صاحب ان پر دل و جان سے فدا ہو جاتے ہیں اور اپنے آپ کو شراب کی بوتل میں قید کر لیتے ہیں۔ طوائفوں کے چلے جانے کے بعد دیہی لڑکی فرخندہ کی آغوش میں پناہ لیتے ہیں۔ پھر گھر کی ملازمہ ظہورن کے اُکسانے پر اُس سے نکاح کر لیتے ہیں۔ ظہورن دل و جان سے نواب صاحب کو چاہتی ہے لیکن نواب صاحب اپنی رنگین مزاجی کی بنا پر سرکس کی مس للّی کے گرد منڈلانے لگتے ہیں۔ ردّ عمل کے طور پر ظہورن بازار میں بیٹھ جاتی ہے۔ نواب صاحب اِس ذلّت کو برداشت نہیں کر پاتے ہیں اور نشہ کی حالت میں اُس کو قتل کر کے خود کو بھی موت کے حوالے کر دیتے ہیں۔

''سیرِ کوہسار'' (۱۸۹۰ء دو جلدوں میں) اور ''کامنی'' (۱۸۹۴ء) عبرت ناک ناول ہیں۔ دونوں کے مرکزی کردار قمرن اور کامنی ہیں۔ قمرن ایک بیاہتا عورت ہے جو نواب محمد عسکری کے ورغلانے سے اپنے شوہر کو چھوڑ دیتی ہے اور رئیس زادے کے ہمراہ نینی تال میں دادِ عیش دیتی ہے لیکن کچھ دنوں کے بعد فضلّے کے ساتھ فرار ہو جاتی ہے اور بالآخر دِق کے مرض میں مبتلا ہو کر دم توڑ دیتی ہے۔ اِس کے برعکس ''کامنی'' میں ایک ایسی راجپوت عورت نظر آتی ہے جو عفت و عصمت کا تحفظ اور اپنے پتی کی پرستش کرتی ہے۔ شوہر سے طویل جُدائی کے باوجود صبر و ضبط سے کام لیتی ہے اور سرن کے لاکھ پھُسلانے کے باوجود عفت کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتی ہے۔

سرشار کے اِن تمام ناولوں میں فنی نقطۂ نظر سے سب سے اہم اور کامیاب ناول ''فسانۂ آزاد'' (۱۸۸۰ء چار جلدوں میں) ہے۔ جس کے زندہ جاوید کردار میاں آزاد اور خوجی ہیں۔ دیگر اہم کرداروں میں حُسن آرا، سلارو، وکیل صاحب، نواب اور اللہ رکھی ہیں۔ ان کرداروں کے توسط سے سرشار نے لکھنؤ کی زوال آمادہ معاشرت اور تہذیب پر بھرپور طنز کیا ہے اور وہ بھی اس طرح کہ کہیں سے بھی اصلاح، نصیحت یا اخلاقی تعلیم کا پہلو اُجاگر نہیں ہوتا ہے بلکہ ہر بات ہنسی ہنسی میں کہہ

دی گئی ہے۔ اسی لیے ان کے پیرایۂ اظہار میں لطف اندوزی، میٹھی میٹھی کسک اور ظرافت ہے۔

عبدالحلیم شررؔ کے ناول تکنیک کے اعتبار سے مذکورۂ بالا ناولوں سے زیادہ اہم ہیں۔ انھوں نے حال کے دریچوں سے ماضی کی تصویر کشی کرتے ہوئے تاریخی ناول کے مقصد کو کامیابی کے ساتھ پورا کیا ہے۔ اُن کا پہلا ناول ”دلچسپ“ (۱۸۸۵ء) ایک معاشرتی ناول ہے جس میں رومان پرور فضا کو طنزِ ملیح کے انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ شررؔ کے تاریخی ناولوں کا سلسلہ ”ملک العزیز ورجینا“ (۱۸۸۸ء) سے شروع ہوتا ہے۔ یہ ناول صلیبی جنگ کو محیط ہے۔ اس میں سلطان صلاح الدین اور شاہ رچرڈ کے واقعات، سلطان کے بیٹے ملک العزیز کا عشق شاہ کی بھتیجی ورجینا کے ساتھ دکھایا گیا ہے۔ ۱۸۸۹ء میں اُن کا دوسرا تاریخی ناول ”حسن انجلینا“ شائع ہوا۔ اس میں ترک سردار حسن پاشا اور روسی شہزادی انجلینا کے عشق اور دونوں ملکوں کے مابین جنگ کے واقعات دکھائے گئے ہیں جس میں روسیوں پر ترکوں کو فتح حاصل ہوتی ہے۔ ۱۸۹۰ء میں اُن کا مشہور تاریخی ناول ”منصور موہنا“ شائع ہوا۔ شررؔ نے اس میں سلطان محمود غزنوی کے عہد کے ایک پرہیز گار انصار خاندان کے قصہ کو بیان کیا ہے جو وادیٔ سندھ میں آباد ہوتا ہے۔ اجمیر کا راجا اُس کے قبیلہ پر حملہ کرتا ہے اور مالِ غنیمت کے ساتھ منصور کو بھی لے جاتا ہے۔ ایامِ قید میں راجا کی بیٹی موہنا، منصور پر عاشق ہو جاتی ہے جب کہ منصور قبیلہ کی لڑکی عذرا سے محبت کرتا ہے۔ ناول کا اختتام منصور، موہنا اور عذرا کی موت پر ہوتا ہے موہناؔ اور عذراؔ کے المیہ کرداروں کو شررؔ نے کچھ اس انداز سے اُجاگر کیا ہے کہ یہ کردار دیگر نسوانی کرداروں میں بہترین کردار کہلانے کے مستحق ہیں۔ ۱۸۹۱ء میں عرب کے مشہور عشقیہ قصہ کو ”قیس ولبنیٰ“ کے نام سے پیش کیا۔ اس میں قیس بن ضریح اور قبیلہ بنی کعب کے سردار کی بیٹی لبنیٰ کی داستان بیان کی گئی ہے۔ انداز سپاٹ مگر نہایت موثر ہے۔ ۱۸۹۲ء سے ۱۸۹۶ء کے درمیان اُن کے تین ناول ”دلکش“، ”یوسف نجمہ“ اور ”فلورا فلورنڈا“ منظرِ عام پر آئے۔ ان میں ”فلورا فلورنڈا“ کو زیادہ شہرت ملی۔ مذکورہ ناول میں اسپین کے سیاسی اور سماجی حالات خصوصاً رومن کیتھولک مسلک کی رہبانی زندگی، گرجا گھروں اور ننوں کی کیفیات اور اُن سے وابستہ واقعات کو اِس خوب صورت ڈھنگ سے پیش کیا گیا ہے کہ مشرق ہر طرح سے غالب نظر آتا ہے۔ ۱۸۹۹ء میں شررؔ نے ”ایامِ عرب“ لکھا جس میں انھوں نے زمانۂ جاہلیت کی عرب

معاشرت، رسم و رواج اور مصروفیات و مشغولیات کو پیش کیا۔ اسی سال انھوں نے اپنا سب سے کامیاب ناول ”فردوس بریں“ تصنیف کیا۔ اس ناول میں شؔرر نے حسن بن صباح کی مصنوعی جنت اور فرقۂ باطنیہ کی تبلیغی سازشوں کی نقاب کشائی کی ہے۔ قصہ اس طرح ہے کہ حسیؔن اور زمرّد اپنے اپنے گھروں سے حج کی نیت سے نکلتے ہیں۔ دونوں مسافر جب اُس وادی سے گزرتے ہیں جہاں زمرّد کے بھائی کی قبر ہے تو وہ فاتحہ کی غرض سے رُک جاتے ہیں۔ رات کو دونوں قافلہ کے ساتھ اسی وادی میں قیام کرتے ہیں۔ خوابِ غفلت میں پریاں حسیؔن کو بے ہوش کر کے زمرّد کو اپنے ساتھ لے جاتی ہیں۔ بیدار ہونے پر حسیؔن زمرّؔد کی قبر دیکھتا ہے۔ وہ اس لرزہ خیر واقعہ سے تڑپ اُٹھتا ہے۔ کئی دنوں اسی در پر پڑا رہتا ہے کہ جنت سے زمرّد کا خط آتا ہے۔ خط کے ذریعہ وہ حسیؔن سے درخواست کرتی ہے کہ فرقۂ باطنیہ کے رہنماؤں سے مل کر شیخ علی وجودی کی قدم بوسی کرے۔ حسیؔن، شیخ کے ساتھیوں میں شامل ہو جاتا ہے اور پھر شیخ کے حکم کے بموجب اپنے چچا امام نجم الدین نیشا پوری اور امام نصر بن احمد کو قتل کر دیتا ہے۔ جنت کی سیر کرنے کے بعد وہ اصل واقعات کو سمجھتا ہے۔ زمرّد بھی حقیقت جان چکی ہوتی ہے۔ بالآخر حسین، زمرّد کے اشارے پر بلقان خاتون اور اُس کے بھائی ہلاکو خاں کی مدد سے فرقۂ باطنیہ اور اُس کی تعمیر کردہ جنت کو نیست و نابود کر دیتا ہے۔ فتنہ کے فرو ہونے کے بعد، ہیرو، ہیروئن حج کر کے شادی کر لیتے ہیں۔ کلائمکس در کلائمکس کے طرز پر لکھا ہوا یہ ناول فنی اعتبار سے شؔرر کا سب سے بہتر ناول ہے۔ زبان و بیان کا بھی شؔرر نے اس میں خاص خیال رکھا ہے۔ مکالمے چُست اور دُرست ہیں۔ منظر کشی کے اعتبار سے یہ اپنے عہد کا اچھا ناول قرار دیا جا سکتا ہے۔

اردو ناول کے اس ابتدائی دور میں محمد علی خاں طبیب (عبرت ۱۸۹۱ء)، سجاد حسین کسمنڈوی (نشتر ۱۸۹۳ء)، قاری سرفراز حسین عزمؔی (سعید، سعادت، شاہد رعنا ۱۸۹۵-۹۷ء) اور منشی سجاد حسین ایڈیٹر ”اودھ پنچ“ (حاجی بغلول، احمق الذین، کایا پلٹ، میٹھی چُھری ۱۸۹۰-۹۸ء) کے نام بھی اردو ناول کی تاریخ میں اہمیت کے حامل ہیں۔ ان سبھی ناولوں میں مغرب و مشرق کی آویزش نکھر کر آئی ہے لیکن اس عہد یعنی بیسویں صدی سے قبل کے سب سے کامیاب ناول نگار مرزا محمد ہادی رسوا ہیں جنھوں نے ”امراؤ جان ادا“ لکھ کر فنی اور فکری اعتبار سے ناول نگاروں کی رہنمائی کی

اور مذکورہ صنف ادب کو معتبر مقام عطا کیا ہے۔ تنقیدی نقطۂ نگاہ سے ناقدین نے اِس پر کُھل کر گفتگو کی ہے۔ میں یہاں ایک تخلیقی فنکار، بلراج کومل کی رائے درج کرتا ہوں۔ وہ اِس بابت لکھتے ہیں:

> ''امراؤ جان اداؔ اپنے آپ میں ایک یادگار کردار ہے۔ دلاور خاں اور خانم بظاہر ٹائپ کردار ہیں لیکن اخلاقی زوال کی فضا میں گہری معنوی تعبیر و تفہیم کے حامل ہیں۔ رسوا بجا طور پر اردو فکشن کے تناظر میں اولین حقیقت نگار اور ناول کے فن کے تعلق سے باصلاحیت فن کار کہلانے کے مستحق ہیں۔''

(بیسویں صدی میں اردو ادب۔ مرتب: گوپی چند نارنگ، ص ۱۲۸)

''امراؤ جان ادا'' (۱۸۹۹ء) اُن کا شہرۂ آفاق ناول ہے۔ اس ناول میں ہر قسم اور ہر طبقہ کے لوگ موجود ہیں مگر رسواؔ کی فنی بصیرت اور چابک دستی کا بہترین نمونہ امراؤ جان اداؔ کا کردار ہے۔ اس لازوال کردار کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ یہ بالکل ڈرامائی طریقے سے ناول میں داخل ہوتا ہے اور آناً فاناً قاری کے دل و دماغ پر اس طرح چھا جاتا ہے کہ پھر اس کے نقش مٹائے نہیں مٹتے۔ اس ناول کا بنیادی تھیم اودھ کی تہذیبی معاشرت کا زوال ہے۔ چوں کہ مرزا محمد ہادی رسواؔ کا مشاہدہ اور مطالعہ اودھ کی پوری تہذیب اور معاشرتی زندگی کے متعلق نہایت عمیق اور وسیع تھا۔ اس لیے وہ اس سے وابستہ زندگی کی صحیح اور بھرپور ترجمانی کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔

ناول کا یہ ابتدائی دور اڑتیس (۳۸) سال پر محیط ہے۔ اس دوران تیزی سے ہماری داستانیں نہ جانے کیوں کچھ اس طرح ادبی اُفق سے دُور ہوتی گئیں اور وہ فضا بھی ساتھ لیتی گئیں جو محض مشرق کی نمائندگی کرتی تھی یا جن میں مشرق پوری آب و تاب سے جلوہ گر تھا۔ لیکن کمالِ فن اِسے قرار دیا جائے گا کہ انگریزی سے مستعار صنفِ ادب نے پیدا ہونے والے خلا کا علم ہی نہیں ہونے دیا۔ تخریب و تعمیر کا یہ عمل اِس خوبی اور ہنر مندی سے عمل میں آیا کہ قصہ کہانی میں بے حد دلچسپی رکھنے والوں کو احساس ہی نہیں ہو سکا کہ کب اور کس طرح مغرب، مشرق پر اثر انداز ہوا، اور ناول نے داستان کی جگہ لے لی ہے۔

◆◆◆

نذیر احمد کے ناولوں میں کرداروں کی آویزش

نذیر احمد ایسے پہلے ناول نگار ہیں جنھوں نے محض دلچسپی اور تفریحِ طبع سے صرفِ نظر کرتے ہوئے معاشرتی و سماجی مسائل پر اپنے تخلیقی بیانیہ کو قائم کیا۔ متوسط طبقے کے جیتے جاگتے کرداروں کو اس طرح اُبھارا کہ خارجی اور داخلی زندگی کے ممکنہ پہلوؤں کو قاری کے سامنے پیش کیا جا سکے۔ حقائق کو اُجاگر کرنے کے لیے انھوں نے واقعات سے زیادہ کرداروں کو اہمیت دی۔ صرف اُن کے احوال کو ہی نہیں، اُن کی سیرت اور شخصیت کا بھی جائزہ لیا۔ ''رویائے صادقہ'' جو دراصل خواب نامہ ہے، اُس میں وہ ایک موقع پر لکھتے ہیں:

> ''بات یہ ہے کہ انسان اس طرح کا مخلوقِ ضعیف ہے کہ وہ متاثر ہوتا ہے تعلیم سے، تربیت سے، صحبت سے، سوسائٹی سے، رسم و رواج سے، آب و ہوا سے، مزاجِ شخصی سے، اپنی خواہشوں سے، اپنی ضرورتوں سے اور کوئی جان نہیں سکتا کہ یہ سب باتیں جمع ہو کر کیا نتیجہ پیدا کریں گی'' (ص۲۰۲)

نذیر احمد نے اپنے پچیس سالہ ادبی سفر میں متعدد کردار خلق کیے جو اپنے ماحول کی مختلف حالتوں، حیثیتوں اور کیفیتوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ آپ بغور مطالعہ کریں تو اُس دور کا سیاسی، سماجی یا معاشرتی پس منظر بھی اُن کے ناولوں میں صاف نظر آئے گا----- دتی کالج اور علی گڑھ تحریک جس نے تعلیم و تربیت کی اہمیت اور سائنسی ایجادات سے ہندوستانیوں کو واقف کرایا، اور اُن میں ایک نیا حوصلہ اور عزم پیدا کیا۔ اِس رُجحان میں تراجم اور بھی معاون ہوئے۔ ردّ و قبول کے مابین نظام زندگی میں آئی تبدیلیوں نے گھر کے آنگن مختصر کیے اور ضرورتیں بڑھائیں تو رہن

سہن، طور طریق میں ہی نہیں سوچنے، سمجھنے اور عمل کرنے میں بھی تبدیلی آئی۔ بچوں کی پرورش، ذہنی نشو ونما اور بڑوں کے خانگی معاملات میں جدید تعلیم و تربیت کس طرح معاون ہو سکتی ہے، اس کی جھلک نذیر احمد کے ناولوں میں ملتی ہے۔ انھوں نے نئی تہذیب و تمدن کی آہٹ کو شدّت سے محسوس کرتے ہوئے قاری کو متعارف کرانے کا مخصوص طریقۂ کار اختیار کیا جو بلا شبہ کامیاب رہا۔

کل کا قصہ گو خود کو، اپنے ارد گرد کے ماحول، اُس سے وابستہ زندگی کو فراموش کرتے ہوئے حاتم طائی، سند باد، الہ دین، امیر حمزہ، عمرو عیار، افراسیاب جیسے کرداروں میں رنگ آمیزی کرتا تھا۔ تصوراتی اور تخیلاتی دنیا کو دلچسپ انداز میں بیان کرنے پر اپنی تمام صلاحیتوں کو صرف کرتا تھا، شاید یہ اُس وقت کی ضرورت بھی تھی لیکن جب وقت ہی بدل جائے تو معاشرے کا بدلنا لازم ہے۔

تاریخ گواہ ہے کہ ۱۸۵۷ء کے واقعات و حادثات نے بہت کچھ بدل دیا۔ یہ تغیر ایسا تھا کہ جس نے ہندوستانیوں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ غور و فکر نے ثابت کیا کہ سائنس اور ٹکنالوجی تو دُور کی بات، حقیقی ادب کے میدان میں بھی ہم بہت پیچھے ہیں۔ اپنے معاصرین کی طرح نذیر احمد نے بھی اِس جانب بھر پور توجہ کی اور اُس انقلاب کے دس پندرہ سال بعد خلق کیے جانے والے اپنے ناولوں میں قدیم و جدید کی کشمکش میں مبتلا افراد کو اِس طرح شامل کرنا شروع کیا کہ بدلتے ہوئے معاشرے کی تمام ہلچل اُن میں سمٹ آئی ہے۔ وقت کے بدلاؤ کی واضح مثال صنفِ ناول ہے جس نے تخیلاتی کرداروں کی جگہ حقیقی کرداروں کو عطا کی اور انسانی نفسیات کے مطالعہ کی راہ ہموار کی۔

منشی پریم چند اپنے مضمون ''ناول کا فن'' میں لکھتے ہیں:

> ''.......میں ناول کو انسانی کردار کی مصوری سمجھتا ہوں۔ انسان کے کردار پر روشنی ڈالنا اور اُس کے اسرار کو کھولنا ہی ناول کا بنیادی مقصد ہے----- کسی بھی دو انسانوں کی صورتیں نہیں ملتیں۔ اسی طرح انسانوں کے کردار بھی نہیں ملتے۔ جس طرح سب آدمیوں کے ہاتھ پاؤں آنکھیں کان ناک منھ ہوتے ہیں، لیکن اِس مُشابہت کے باوجود اُن میں فرق موجود رہتا ہے اُسی طرح آدمیوں کے کردار میں بھی بہت کچھ مُشابہت کے باوجود کچھ فرق ضرور ہوتا ہے۔ کرداروں کے بارے میں یہی مُشابہت اور اختلاف، یکسانیت میں تضاد

اور تضاد میں یکسانیت دکھانا ناول کا بُنیادی فریضہ ہے۔‘‘

(مضامین پریم چند، مرتبہ عتیق احمد، ص ۲۰۹)

غور طلب ہے کہ ڈپٹی نذیر احمد نے ناول ’’مراۃ العُروس‘‘ میں نئی سماجی درجہ بندی، انگریزی تعلیم کی چمک اور نوآبادیاتی نظام کی معاشی پالیسیوں کو نہ صرف اس میں پرو دیا بلکہ علم سے بے بہرہ خواتین کے مسائل کے توسط سے پورا منظر نامہ پیش کیا ہے۔ اکبری اور اصغری کے متضاد کرداروں کے توسط سے گھر کی چہار دیواری کے اندر پیدا ہونے والے مسائل کو عبرت آمیز انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

’’بنات النعش‘‘ فنّی پیش کش اور واقعات کی یکسانیت کے سبب ’’مراۃ العروس‘‘ کی توسیع معلوم ہوتا ہے جیسا کہ وہ خود اِس کے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ وہی زبان ہے، وہی طرز ہے۔ اول سے اخلاق و تعلیم، امور خانہ داری کی طرف توجہ مبذول کرانی مقصود تھی۔ دوئم میں علم کے مختلف شعبوں کی معلومات بھی فراہم کی گئی ہے۔ ’’توبۃ النصوح‘‘ میں بھی مختلف اور متضاد کرداروں کی وساطت سے نذیر احمد نے اخلاقی اور مذہبی تربیت پر زور دیا ہے۔ وقت کے بدلتے ہوئے مزاج کی نشاندہی کی ہے اور استعماری نظامِ تعلیم کے دُور رس نتائج کی جانب اشارہ کیا ہے۔ ’’محصنات‘‘ جو ’’فسانۂ مبتلا‘‘ کے نام سے مشہور ہوا، کردار نگاری کے اعتبار سے اپنی الگ شناخت رکھتا ہے۔ یہ ناول مغربی اور مشرقی اقدار کی کشمکش کے ساتھ کثرت ازدواج کے مضر اثرات پر روشنی ڈالتا ہے۔ ’’ابن الوقت‘‘ نوآبادیاتی صورتِ حال کی ہلچل کا غماز ہے۔ اس میں نذیر احمد نے استعماریت کی کورانہ تقلید کے نتائج کو اُجاگر کرتے ہوئے ایک ایسا رنگا رنگ کردار پیش کیا ہے جو اپنے مفاد کے لیے نت نئے چولے بدلتا رہتا ہے۔ شعور اور رویوں کے سائے میں، فکری اور جذباتی سطح پر خلق ہونے والے ناول ’’رویائے صادقہ‘‘ میں ایک حسین لڑکی ہمیشہ سچے خواب دیکھا کرتی ہے۔ ان خوابوں میں مذہبی اور اخلاقی نصیحتیں بھی ہیں اور بعض امور پر عقلی دلائل کی روشنی میں دلچسپ بحث بھی ہے۔ ’’ایامیٰ‘‘، ’’رویائے صادقہ‘‘ سے پہلے چھپا مگر کردار نگاری کے اعتبار سے یہ اُس سے بہتر ناول ہے۔ خاص طور سے آزادی بیگم کے کردار کو اِس فنی مہارت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے کہ تعلیمی، سیاسی اور ثقافتی سرگرمیاں بھی نمایاں ہو جاتی ہیں۔

تابناک ماضی پر، عبرت ناک ماضی نے جو رنگ چڑھایا تھا اُس میں خوشگوار مستقبل کی فکر سب کو بے چین کر رہی تھی۔ خوف و ہراس، پژمُردگی اور مایوسی کی فضا کو ختم کرنے کے امکانی جتن ہو رہے تھے۔ مسیحائی کرنے والے یہ سب حقیقی کردار تھے۔ تحت الشعور اور لاشعور میں بسے ہوئے کل کے طاقتور کردار عجیب و غریب دنیا کے تھے جن کی صفات کو سُن کر عقل حیران ہو جاتی اور استعجاب میں اضافہ ہوتا تھا۔ بیشتر بادشاہوں، تاجروں یا درویشوں کے قبائل سے متعلق ہوتے جن کی مدد کے لیے مافوق الفطرت کردار ظاہر ہو جایا کرتے تھے۔ نذیر احمد نے شعور کو بیدار کرتے ہوئے اِس مضبوط داستانوی حصار کو توڑ کر ہیرو ورشپ کی روایت کو مجروح کیا، نیز اعلیٰ طبقے کے آداب و رُسوم جو صحت مند معاشرے کے لیے، بدلے ہوئے ادبی تناظر میں مضر ہو سکتے تھے، اُن کو ترک کرنے کا امکانی جتن کیا۔ متوسط طبقے کو فوقیت دی جن کی مدد اُن کے اپنے حوصلے، عزائم اور قوتِ مُدافعت پر منحصر تھی۔ افسانوی ادب کی گھنی اور خوشگوار چھاؤں میں پناہ لینے والے اِس باشعور اور حسّاس فنکار نے یہ جان لیا تھا کہ قصہ، پلاٹ اور کردار ناول کے اہم جُز ہیں بلکہ ان میں بہت قریبی رشتہ بھی ہے۔ اتنا قریبی کہ نہ تو کردار کے بغیر قصہ بیان کیا جا سکتا ہے اور نہ ہی پلاٹ کی تعمیر ہو سکتی ہے۔ چونکہ افسانوی ادب میں کردار کی تشکیل کسی خاص مقصد کے لیے ہوتی ہے لہٰذا جب فنکار کا محرّک اصلاح ہو تو وہ کرداروں کو اپنے انداز اور مخصوص فضا میں تعمیر و تشکیل کرے گا۔ نذیر احمد نے سماجی حقیقت نگاری کے لیے کرداروں کے طرزِ عمل کو موافق ماحول میں اِس طرح رچا بسا دیا کہ اُن کے عقائد، توہمات، رسوم، ذہنی اپروچ، پسند و ناپسند سب تحلیل ہوتے چلے گئے اور دیکھتے دیکھتے افسانوی کردار ہماری روزمرہ زندگی کے افراد بن گئے۔

انسانوں کی طرح افسانوی کرداروں پر بھی ماحول کا اثر پڑتا ہے اور تجربات کی وجہ سے بدلاؤ آتا ہے۔ اسی لیے کردار نگاری میں افراد کا، مُحرکات کا اس طرح ڈھانچے میں ظاہر ہو جانا کہ اُن کا اثر دوسروں پر اور خود اُن پر پڑے، کردار نگاری ہے۔ اِس حقیقت کے اعتراف کے ساتھ کہ ناول کی زندگی بنی نوع انسان کی زندگی سے کچھ مختلف ہوتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ ناول کے کرداروں کو کرۂ ارض کے کردار پسند کرتے ہیں، اُن کے عاشق ہو جاتے ہیں۔

نذیر احمد نے اپنے کرداروں کی بنیاد متضاد رویوں پر رکھی ہے جیسے پھوہڑ و سُگھڑ، اچھائی و

بُرائی، نیکی و بدی، ظاہر و باطن، قول و فعل، آزادی و تابعداری، ذہانت و بے وقوفی، غیرت و بے حسی وغیرہ۔ اکبری و اصغری مختلف مزاج کی حامل ہیں تو نعیم، کلیم، ظاہر دار بیگ، ابن الوقت اختلافِ طبیعت اور تالیفِ قلب کو پیش کرنے کے وسیلے ہیں۔ اکبری لاڈلی اور الہڑ ہے تو اصغری نیک و صالح۔ نصوح بے پرواہ اور آزاد طبیعت ہے تو حُجت الاسلام کے یہاں ٹھہراؤ اور غور و فکر۔ نوبل سمجھدار اور باشعور ہے تو کلیم ضدی، بڑبولا اور کینہ پرور۔ ابن الوقت ذہین اور موقع شناس ہے تو ہریالی معاشرے کی نباض۔

نذیر احمد کے طریقِ کار پر غور کیجیے تو وہ جہاں مرکزی کرداروں کے نام اخلاقی حالت کے مطابق رکھتے ہیں تو وہیں ثانوی کرداروں کے نام اُن کے پیشے کے موافق ڈھالتے ہیں جیسے بیلی، جاگا چوکیدار، محل دار، مرزا شاہ رُخ، چھدامی بھڑ بھونجا، ہزاری مل، پنّا لال وغیرہ۔ تاہم خانوں میں بٹے ہوئے اِن کرداروں کی نفسیاتی کیفیتوں، ذہنی الجھنوں اور فطری کمزوریوں کا بیان بڑے موثر انداز میں کیا گیا ہے۔ آزادی بیگم، غیرت بیگم، عارف، ظاہر دار بیگ اسمِ بامسمّٰی ہیں مگر اِن صفاتی ناموں میں بھی خاص طبقہ، گروہ کی انفرادی خصوصیات نظر آتی ہیں جن کی بنا پر انھیں متحرک کردار کہہ سکتے ہیں۔ تھوڑے وقفے کے لیے ہی سہی مگر انھوں نے اپنا تاثر چھوڑا، اپنی شناخت قائم کی ہے۔

نذیر احمد کے ناولوں کے کردار دو حصوں میں بٹے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ایک وہ جو بدلتے ہوئے ذہن کی نمائندگی کرتے ہیں مثلاً کلیم، ناظر۔ تو دوسرے روایت پرست، پُرانی قدروں سے لپٹے ہوئے نصوح، میر متقی، حجت الاسلام وغیرہ۔ حسب موقع توصیفی اور ڈرامائی انداز میں رونما ہونے والے مرکزی اور ثانوی کردار حقیقی زندگی کے نشیب و فراز کے عکاس اور نفسیاتی تجزیوں کی اولین مثال ہیں۔ اپنے عہد کی بھر پور نمائندگی کرنے والے مذکورہ کرداروں کا خالق نہ صرف مُصلحِ قوم تھا بلکہ اُس نے ناول کے فن کو جذب کرتے ہوئے سماجی شعور کو اس جانب مُلتفِت کیا تھا۔ ذہنوں پر چھائے محیر العقول واقعات اور مافوق الفطرت کرداروں کو حقیقی شکل دینے میں ایسی مہارت دکھلائی کہ حقیقت، تصور اور تخیل سے زیادہ پُرکشش نظر آنے لگی۔ ہماری اپنی زندگی کے نشیب و فراز کی مصوری کرنے والا یہ پہلا فنکار، قلبی، ذہنی اور نفسیاتی کیفیات کو

پیش کرنے کی ممکن کوشش کرتا ہے۔ اکیسویں صدی کے تنقیدی رویوں کے تحت ممکن ہے یہ کردار نموپذیر نہ محسوس ہوں مگر انھیں بعید از قیاس بھی قرار نہیں دیا جاسکتا کیونکہ یہ ایک نئے شعور اور نئے احساس کو فروغ دینے میں بے حد مددگار ثابت ہوئے ہیں اور آج بھی نذیر احمد کے کئی کردار ہمارے ذہنوں میں محفوظ ہیں جو مہذب اور برق رفتار معاشرے میں اپنے کسی عمل سے موجودگی کا احساس کرادیتے ہیں۔

◆◆◆

رسوا کی ناول نگاری

مرزا رسوا نے پانچ[1] اصلاحی ناول لکھے ہیں۔ اس کے علاوہ ایک جاسوسی ناول (خونی شہزادہ) رقم کیا ہے اور پانچ[2] انگریزی ناولوں کے ترجمے کیے ہیں لیکن تکنیک، برتاؤ اور فضا کے لحاظ سے ’’امراؤ جان ادا‘‘ زیادہ اہم ہے۔ جس پر مغربی فکشن کے بھرپور اثرات بھی نمایاں ہیں۔ ’’فردوسِ بریں‘‘ جیسے مقبول ناول کے باوجود انیسویں صدی کا سب سے اہم اور معتبر ناول ’’امراؤ جان ادا‘‘ ہی قرار دیا جاتا ہے۔ اشاعتی ترتیب کی بنیاد پر ’’ذاتِ شریف‘‘ رسوا کا پانچواں ناول ہے۔ اسے ۱۹۰۱ء میں لکھنا شروع کیا، ۱۹۰۲ء میں مکمل ہوا۔ یہ ناول لکھنؤ کے زوال پذیر معاشرے میں سفید پوشوں کی کارستانیوں پر مشتمل ہے۔ رسوا نے نہ صرف اس میں بلکہ سبھی ناولوں میں کسی نہ کسی زاویے سے اپنے عہد کے حاوی رُجحانات کو افسانوی اظہار کا بنیادی حوالہ بنایا ہے۔ اسی لیے جو بھی واقعات و حادثات ان کے تجربے اور مشاہدے میں آتے وہ اُن کو اپنے ناولوں میں پیش کرنے کی کوشش کرتے۔ ’’ذاتِ شریف‘‘ لکھنؤ کے اُس طبقے کی موت کا علامیہ ہے جو پُرانی زندگی اور پُرانے تصورات سے اپنی غذا حاصل کرتا ہے۔ کہانی کی ترتیب و تنظیم میں جو منظر و پس منظر اُبھارا گیا ہے اُس کے آثار اور اسباب مصنف نے ایک نواب زادے کی زندگی میں تلاش کیے ہیں جس کے دیوان خانے میں لکھنؤ کی تلچھٹ اور محل کے اندر گھر کے بھیدی جمع ہیں۔ نواب زادے کا اپنے قرب و جوار سے جو بھی تعلق ہے وہ اسی توسط سے ہے۔ اس میں تحیّر و تجسّس کے باوجود قاری کے لیے دلچسپی کے مواقع کم ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ’’ذاتِ شریف‘‘ کی دنیا محدود ہے جبکہ ان کے چوتھے ناول ’’شریف زادہ‘‘ کے موضوع میں عمل اور توانائی بدرجۂ اتم موجود ہے۔ خورشید الاسلام،

ممتاز حسین عثمانی، محمد حسن، سہیل بخاری وغیرہ کے مطابق رسؔوا نے اپنی افتادِ طبع شخصیت ’’شریف زادہ‘‘ میں فنّی شعور کے ساتھ اُبھاری ہے بلکہ اس مثالی کردار کے پردے میں اپنی سوانح بیان کی ہے۔ گو کہ خورشید الاسلام نے مختلف دلائل[۳] سے یہ ثابت کیا ہے کہ ناول کے مرکزی کردار عابد حسین اور مرزا رسؔوا میں مماثلت کے باوجود بڑا فرق ہے۔ یہ مصنف کی خودنوشت سوانح حیات نہیں بلکہ سوانحی ناول ہے جو آپ بیتی کے طرز پر لکھا گیا ہے۔ اس میں معمولاتِ زندگی، دوست، احباب وغیرہ کا تذکرہ بڑے دلچسپ انداز میں ہے۔ مرکزی کردار عابد حسین کی زندگی، حرکت و عمل سے عبارت ہے۔ اس کے اندر وہ صلاحیت ہے جس کی بنا پر وہ ترقی کرتا ہے۔ دراصل ’’ذاتِ شریف‘‘ اور ’’شریف زادہ‘‘ دونوں ہی اصلاحی ناول کے زمرے میں آتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ اول الذکر میں اعلیٰ درجے سے ادنیٰ کی طرف تنزل اور ایک معزز خاندان کے نوعمر وارث کی تباہی کا فسانہ ہے اور ثانی الذکر میں ادنیٰ سے اعلیٰ کی طرف ترقی کا نقشہ پیش کیا گیا ہے۔

’’امراؤ جان آدا‘‘ مذکورۂ بالا دونوں ناولوں (ذاتِ شریف اور شریف زادہ) سے پہلے (۱۸۹۹ء میں) لکھا گیا ہے۔ ایک سلسلہ وار کڑی کے طور پر دیکھیں تو امراؤ جان آدا میں ہم پُرانے سماج کے ناخداؤں کو دیکھتے ہیں اور اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ان میں زندگی کی کوئی قوت باقی نہیں۔ بقول خورشید الاسلام غدر ۱۸۵۷ء میں یہ صبح کے چراغ کی مانند بھڑکتے اور بجھ جاتے ہیں لیکن اس انقلاب کے بعد بھی ان کے باقیات ملک کے ہر کونے میں دکھائی دیتے ہیں جنھیں دیکھ کر ہمارے دل میں قدرتی طور پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اب ان کا انجام کیا ہوگا؟ آیا ان میں اپنے کو بدلنے اور زندگی سے آنکھیں ملانے کی کوئی امنگ پیدا ہوتی ہے یا نہیں؟ اس کا جواب قاری کو ’’ذاتِ شریف‘‘ اور ’’شریف زادہ‘‘ میں ملتا ہے۔ دراصل رسؔوا نے ان تینوں ناولوں میں اپنے زمانے کی چند معمولی شخصیتوں کو لے کر اودھ کی پوری معاشرت سے ہمیں متعارف کرایا ہے لیکن کردار کی قوتِ نمو ’’امراؤ جان ادا‘‘ میں سب سے زیادہ نکھر کر سامنے آئی ہے۔ دیگر ناولوں کے کردار غیر فعال، غیر متحرک اور سپاٹ ہیں جو اخلاقی سطح پر وقت کے حساب سے زندگی گزارتے ہیں جن میں کوئی پیچیدگی اس لیے نہیں ہے کہ مخصوص قدروں کے حساب سے نہیں بدلتے پھر بھی زوال کی فضا میں گہری معنوی تعبیر و تفہیم کے حامل ضرور ہیں البتہ امراؤ جان آدا اپنے آپ میں ایک یادگار کردار

ہے اور اسی وجہ سے یہ شہرۂ آفاق ناول قرار پایا ہے۔ اس لازوال کردار کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ یہ بالکل ڈرامائی طریقے سے ناول میں داخل ہوتا ہے اور آناً فاناً قاری کے دل و دماغ پر اس طرح چھا جاتا ہے کہ پھر اس کے نقش مٹائے سے نہیں مٹتے۔

ڈرامائی انداز اور داستانوی تکنیک کی آمیزش سے قصہ بے حد دلچسپ ہو جاتا ہے۔ یادِ ماضی بنگلہ (فیض آباد) کی فضا کو اُبھارتی ہے۔ فیض آباد کی ایک معصوم بچی لکھنؤ کے کوٹھے پر بیچ دی جاتی ہے۔ وہ بالا خانہ کے رنگا رنگ ماحول میں پروان چڑھتی ہے۔ اپنے علم و ہنر کی بدولت قرب و جوار میں شہرت حاصل کرتی ہے۔ زندگی کی تلخ حقیقتوں سے دوچار ہوتے ہوئے بالواسطہ طور پر حضرت محل اور مرزا برجیس قدر کے دربار سے وابستہ ہوتی ہے اور غدر کے بعد جب بیگم حضرت محل نیپال کی طرف کوچ کرنے لگتی ہیں تو وہ اتفاقاً اپنے آبائی وطن پہنچتی ہے۔ بھائی کے تیور دیکھ کر پھر سے گوشۂ عافیت کی تلاش میں نکلتی ہے اور بقیہ زندگی شاعری و موسیقی کے سہارے گزارنے کا تہیہ کرتی ہے۔

حال سے ماضی کی سیر کراتے ہوئے حال پر ناول ختم کرنے سے قصہ گوئی کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ آغاز اس شعر سے ہوتا ہے ؎

ہم کو بھی کیا کیا مزے کی داستانیں یاد تھیں
لیکن، اب تمہیدِ ذکرِ وردِ ماتم ہو گئیں!

اور پھر امراؤ جان اپنی روداد مقطع کے اس شعر سے بیان کرتی ہے ؎

کس کو سنائیں حالِ دلِ زار اے اداؔ
آوارگی میں ہم نے زمانے کی سیر کی

دلچسپی، تحیّر اور تجسّس کے ساتھ دعوے اور دلیل کا بھی خیال رکھا گیا ہے۔ مثلاً ہیروئین کو اغوا کیوں کیا جاتا ہے؟ انتقاماً--- سبب--- امیرن کے والد جو جمعدار ہیں، بہو بیگم کے مقبرہ کی نگرانی کرتے ہیں، وہ دلاور خاں کے خلاف گواہی دیتے ہیں........ امیرن سے امراؤ جان اداؔ کے المیاتی موڑ تک واقعات میں ربط و تسلسل ہے۔ خانم کا کوٹھا محض عیش و نشاط کا مرکز نہیں بلکہ پناہ گاہ، مرکز فن، تربیت گاہ بھی ہے، اور یہ لکھنؤ کے مذاق، معاشرت اور روزمرہ کی زندگی کو حقیقی رنگ میں پیش کرنے کا وسیلہ بھی۔

ناول میں بہت سے کردار ہیں۔ تمام کردار دلچسپ، فعال اور آزاد ہیں اور ان کا تعلق مختلف طبقات اور مزاج سے ہے مثلاً چھبّن میاں، بگڑے نواب ہیں۔ فیض علی (فیضو) ڈاکو ہے۔ شیو دان سنگھ آن بان والے ہیں۔ گوہر مرزا چاپلوس ہے۔ مولوی صاحب بھولے بھالے، تو نواب سلطان مرزا شریف اور وضع دار ہیں۔ خورشید بیگم میں ایک عام عورت نظر آتی ہے تو بُوا حُسینی میں مادرانہ شفقت، بسم اللہ جان تیز طرار اور خود غرض ہے تو خانم نہایت مشاق اور سمجھ دار۔ اتنے رنگا رنگ کرداروں کے باوجود پورا ناول امراؤ جان کے گرد گھومتا ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ دیگر چھوٹے بڑے کردار اس کی شخصیت کو واضح کرنے کے لیے خلق کیے گئے ہیں۔ اسی لیے یہ اردو کا پہلا معیاری اور فنی اعتبار سے مکمل ناول قرار پاتا ہے۔ اس کا پلاٹ نہایت منظّم اور مربوط ہے۔ اس کی تشکیل کرداروں اور واقعات کے درمیان کی کشمکش اور ذہنی و جذباتی ردِ عمل کے ذریعہ ہوئی ہے۔ اسلوب میں سادگی کے باوجود لطافت و رعنائی ہے۔ فطری انداز میں لکھے گئے مکالموں میں اختصار اور ڈرامائی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔

بات محض ''امراؤ جان اداؔ'' کی نہیں، رسوؔا کی ناول نگاری کی ہے۔ ابتدائی دور کے ناولوں سے کماحقہٗ مستفیض اور محظوظ ہونے کے لیے دو چیزیں ضروری ہیں۔ اوّل ذوق دوم شعور۔ حالانکہ ان دونوں کا اطلاق عصرِ حاضر کے ناولوں پر بھی ہوتا ہے۔ اگر کسی کے اندر ذوق نہیں تو وہ ناول کی طرف ملتفت نہیں ہوسکتا، اور اگر شعور کی کمی ہے تو وہ ناول کی ترنگوں سے محظوظ نہیں ہوسکتا۔ رسوؔا فکشن کے نبض شناس تھے اسی لیے فضا و ماحول کو اپنے مطابق ڈھالنے کے لیے ابتدائی دو ناول ''افشائے راز'' اور ''اختری بیگم'' لکھے اور پھر اصل مقصد کو تقویت پہنچانے کے لیے ''ذاتِ شریف'' اور ''شریف زادہ'' خلق کیے۔ ان چار ستون کے مابین ''امراؤ جان اداؔ'' کی تعمیر کی۔ بعد کے دو ناولوں پر گفتگو ہو چکی ہے، شروع کے دونوں ناولوں پر بھی نگاہ ڈال لیں۔ پہلا ناول ''افشائے راز'' ۱۸۹۶ء میں تحریر کیا۔ اس کے مرکزی کردار سید محمد ذکی اور مگن بی بی ہیں، دونوں ایک دوسرے سے محبت کرتے ہیں مگر ہمیشہ کے لیے ایک نہیں ہو پاتے ہیں۔ ہیرو کی پُر اسرار شخصیت کا تعارف رسوؔا اس طرح کراتے ہیں:

> ''وہ ایک آزاد خیال آدمی تھے۔ انگریزی مذاق صرف اس قدر پسند کرتے تھے

> جو مقبولیت کے درجے سے تجاوز کر کے تقلید کی حد کو نہ پہنچ جائے۔ اُن کے اخلاق و عادات بے ساختہ و بے تکلف تھے۔ تصنع کو اس میں بہت کم دخل تھا۔ وہ اپنے ملک و قوم بلکہ تمام بنی نوع انسان کے بہی خواہ و ہمدرد تھے لیکن یہ خیالات دل میں رہتے تھے یا کبھی قول و فعل سے ظاہر ہو جاتے تھے۔ رفارمر بن کے پبلک میں لمبی چوڑی اسپیچیں دینے اور اخباروں میں مضامین لکھنے کا اُنھیں شوق نہ تھا۔ اس لیے کہ ان کا خیال تھا کہ یہ ایک قسم کی ریاکاری ہے کہ پبلک کے ساتھ اس قسم کے خلوص کا اظہار کیا جائے جو فی الحقیقت دل میں نہ ہو، اور اگر ہو بھی تو بہت کم۔''

دوسرے ناول ''اختری بیگم'' میں متوسط طبقہ کی حالت بیان کی گئی ہے۔ ناول کی ہیروئن اختری بیگم چودہ سال کی تھی کہ اس کی ماں خورشید دِق کا شکار ہو گئیں۔ باپ کا انتقال پہلے ہی ہو چکا تھا۔ بڑی جائیداد کی تنہا وارث سے عزیزوں نے ہمدردی اور دلجوئی کے نئے نئے بہانے تلاش کیے اور پھر اسے گدھ کی طرح نوچنا شروع کر دیا۔ اس طرح مرزا رسوؔا نے حرص و ہوس کے توسط سے ایک بے ہنگم زندگی کا عبرتناک انجام پیش کیا ہے اور یہ بھی واضح کیا ہے کہ نشے کی لت انسان کو کیا سے کیا بنا دیتی ہے۔ ناول کے دوسرے مرکزی کردار، افیمچی علی مرزا کا حشر ملاحظہ ہو:

> ''......... قسم کھا بیٹھے کہ آج سے افیم نہ پیوں گا۔ دو تین وقت تو خیر کسی طرح گزر گئے مگر تیسرے دن بُرا حال، چارپائی پر پڑے ہیں۔ دست جاری ہیں۔ آنکھوں میں حلقے پڑ گئے۔ ادوائن کاٹ دی گئی۔ ماں انھیں قسمیں دے رہی ہیں۔ بیوی قدموں میں سر رکھ رہی ہے۔ دوست منت کر رہے ہیں مگر یہاں ایک نہیں ہزار نہیں، کسی طرح نہیں سنتے۔ اب غشی کی نوبت ہے۔ دم شماری کا عالم ہے۔ سب نے سمجھ لیا کہ ان کی موت اسی بہانہ لکھی تھی۔ اب کوئی دم کے مہمان ہیں۔''

اِن دونوں ناولوں کا ذکر ناول کی تاریخ میں محض اس وجہ سے ہے کہ انھیں رسوؔا نے لکھا ہے اور یہ ''امراؤ جان ادا'' کی تخلیق میں بالواسطہ طور پر معاون ہوئے ہیں ورنہ رسوؔا کو اردو ادب میں جو وقار

اور اعتبار ملا ہے وہ ''امراؤ جان ادا'' کی بدولت ہے۔ تخلیقی اعتبار سے اور تکنیکی بنیاد پر ''امراؤ جان ادا'' اردو کا پہلا ناول قرار دیا جائے گا جہاں سے ادب میں ناول نگاری کی راہیں ہموار ہوئی ہیں۔

حواشی:

۱؎ : افشائے راز، اختری بیگم، امراؤ جان ادا، شریف زادہ، ذاتِ شریف۔

۲؎ : بہرام کی رہائی، طلسمات، خونی جورو، خونی بھید اور خونی عاشق۔

۳؎ : مرزا رسوا کی ناولیں، خورشید الاسلام۔

◆◆◆

پریم چند کی ناول نگاری

پریم چند نے بارہ ناول تخلیق کیے ہیں، تیرہواں ناول لکھ رہے تھے کہ شدید علالت کے بعد انتقال ہو گیا۔ اُن کا ہر ناول تکنیکی، موضوعی، فنّی نقطۂ نظر سے مدلل بحث کا متقاضی ہے لیکن کسی ایک مضمون میں پریم چند کے ناولوں کا معروضی مطالعہ آسان نہیں ہے۔ یہاں محض اُنھیں بحیثیت ناول نگار اس طرح اُبھارا گیا ہے کہ عام قاری ان کے موضوعات اور فنّی نکات سے سرسری طور پر روشناس ہو سکیں۔ طلبا کی ذہنی سطح اور اساتذۂ کرام کے تدریسی مقاصد کو ملحوظِ خاطر رکھتے ہوئے اس مضمون کو رقم کیا گیا ہے تاکہ وہ زیادہ سے زیادہ استفادہ کر سکیں۔

پریم چند نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز ۱۹۰۱ء سے کیا اور عمر کے آخری ایام (۱۹۳۶ء) تک قلم کاغذ سے رشتہ استوار رکھا۔ ابتدا میں نواب رائے اور دھنپت رائے کے نام سے لکھا بعد میں (۱۹۱۰ء) پریم چند قلمی نام اختیار کیا۔ انھوں نے اپنی پینتیس سالہ ادبی زندگی میں بارہ ناول خلق کیے۔ تیرہواں ناول ''منگل سوتر'' کے آٹھ ابواب لکھ چکے تھے مگر اس کو مکمل کرنے کی زندگی نے مہلت نہ دی۔ اس طرح نسائی حسیت پر مشتمل یہ ناول ادھورا رہ گیا۔ اُن کا پہلا ناول ''اسرارِ معابد'' بنارس کے ہفتہ وار اخبار ''آوازِ خلق'' میں ۸/ اکتوبر ۱۹۰۳ء سے قسط وار شائع ہونا شروع ہوا۔ مگر ۱۹۰۵ء میں اختتامی مراحل پر پہنچنے سے پہلے ہی اچانک اُس کا چھپنا بند ہو گیا[1]۔

پریم چند نے روزِ اوّل یعنی ''اسرارِ معابد'' سے ہی مذہبی ٹھیکیداروں کے خلاف سخت لہجہ اختیار کیا ہے۔ انھوں نے عبادت گاہوں میں عقیدت مندوں کے اعتقادات سے فائدہ اٹھانے والے نام نہاد پنڈتوں و پروہتوں کی بوالہوسی اور نفس پرستی پر ضرب لگائی ہے اور عوامی استحصال کو

نہایت سپاٹ مگر موثر طریقے سے واضح کیا ہے۔ نواب رائے کے نام سے لکھے جانے والے اُن کے اس پہلے ناول میں عبادت گاہوں کی آڑ میں ہونے والی شر پسندوں کی باتوں کو طنزیہ انداز میں طشت از بام کیا گیا ہے۔ انھوں نے اپنے دوسرے ناول ''ہم خُرما و ہم ثواب'' میں اُس فعل کو واضح کیا ہے ''جس میں لذت بھی ہو اور کارِ خیر بھی''۔ ۱۹۰۷ء میں ہندوستانی پریس لکھنؤ سے شائع ہونے والے اس ناول کا بنیادی موضوع عقدِ بیوگان ہے۔ اس میں نوجوان بیوہ کی گھریلو اور سماجی زندگی اور اس کی دبی دبی سہمی ہوئی خواہش کا موثر ذکر ہے۔ بیوہ کو لے کر ہندو معاشرے میں غیر محسوس طور پر جو خرابیاں پیدا ہوگئی تھیں اُن کو بھی پریم چند نے پس منظر میں نہایت خوبی سے سمیٹ لیا ہے۔ ہندی میں یہ ناول ''پریما'' کے نام سے ۱۹۰۸ء میں انڈین پریس، الہ آباد سے شائع ہوا۔

نواب رائے کے نام سے اُن کا تیسرا ناول ''جلوۂ ایثار'' ۱۹۱۲ء میں انڈین پریس، الہ آباد سے شائع ہوا۔ ہندی میں یہ ناول ۱۹۲۰ء میں ''وردان'' کے نام سے گرنتھ بھنڈار، بمبئی سے چھپا۔ مذکورہ ناول سوامی وویکانند کی پُروقار شخصیت اور اُن کی تعلیمی تحریک سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے۔ اس میں بیوہ کی اجیرن زندگی، بے جوڑ شادی کے جان لیوا نتائج اور اُن کے حل کے ساتھ قومی خدمت کی اہمیت اور ضرورت پر زور دیا گیا ہے۔

''بازارِ حُسن'' پریم چند نے ۱۹۱۶ء میں مکمل کیا مگر تصنیف کے پانچ سال بعد اردو میں شائع ہوا جبکہ ہندی میں ''سیوا سدن'' کے نام سے یہ ناول دسمبر ۱۹۱۸ء میں ہندی پُستک ایجنسی، گورکھپور سے چھپا۔ ''بازارِ حُسن'' سے پہلے طوائف کو موضوع بنا کر اردو میں کئی ناول لکھے جا چکے تھے جن میں سرفراز حسین کے ناول ''شاہدِ رعنا'' اور ہادی حسن رسوا کے ناول ''امراؤ جان ادا'' کو بے پناہ شہرت حاصل ہوئی۔ خصوصاً امراؤ جان ادا کی مقبولیت آج بھی برقرار ہے۔ پریم چند نے ''بازار حُسن'' میں عصمت فروشی کے اسباب کی طرف توجہ دیتے ہوئے ہندوستانی عورت کی مظلومیت اور سماجی جبر کو اُجاگر کیا ہے۔ ناول کا مرکزی کردار 'سُمن' ہے۔ وہ خوبصورت، شوخ اور حساس ہے مگر اُس کی شادی عمر رسیدہ گجادھر سے کر دی جاتی ہے جو شکّی، بدمزاج اور کنجوس ہے۔ سُمن بھولی بھالی ہے۔ اس کے سوچنے، سمجھنے کا دائرہ محدود ہے۔ وہ اپنی کسمپرسی کا موازنہ پڑوس میں رہنے والی طوائف سے کرتی ہے اور اُس کے ہاؤ بھاؤ، رکھ رکھاؤ، چمک دمک سے متاثر ہوتی ہے۔ گھر سے

نکالے جانے پر بازارِ حُسن میں پناہ حاصل کرتی ہے مگر جلد ہی اپنی غلطی پر نادم ہوتی ہے۔ ایک سماجی کارکن اُسے حبس زدہ ماحول سے نکالتا ہے اور وہ باعزت زندگی بسر کرنے لگتی ہے۔

یہ ناول اس اعتبار سے اہم ہے کہ اس میں بازارِ حُسن کے مُضر اثرات اور اُن کے تدارک کی طرف توجہ دلائی گئی ہے۔ مذکورہ ناول میں محض معاشرتی خرابیوں کے خلاف آواز بلند نہیں کی گئی ہے بلکہ اس کے اسباب و علل بھی تلاش کیے گئے ہیں اور بین السطور میں یہ بھی کہا گیا ہے کہ وِدھوا آشرم یا سیوا سدن کے قیام سے طوائف کی درماندگی کا حل نہیں نکل سکتا بلکہ اس کے لیے سماجی فکر کو بدلنا ہوگا۔

''گوشۂ عافیت'' کو پریم چند نے ۱۹۲۰ء میں مکمل کیا مگر اتفاق کہ یہ ناول اردو میں تصنیف کے آٹھ سال بعد دارالاشاعت پنجاب، لاہور سے دو جلدوں میں شائع ہوا۔ ہندی میں اس کا ترجمہ اپریل ۱۹۲۲ء میں ''پریم آشرم'' کے نام سے ہندی پُستک ایجنسی کلکتہ سے چھپا تھا۔ یہ گاؤں کی زندگی پر نہ صرف مصنف بلکہ اردو کا پہلا مکمل ناول ہے۔ نوآبادیاتی نظام میں محنت کش کسان اور مزدور جن حالات سے دوچار تھے یہ اُس کی تخلیقی پیش کش ہے۔ گوشۂ عافیت پہلی جنگِ عظیم کے بعد کی اقتصادی اور سماجی بدحالی کی داستان بیان کرتا ہے۔ اس میں ہندوستانی کسانوں اور زمینداروں کی زندگی کے بیشتر پہلوؤں کو سمیٹتے ہوئے لگان اور اضافی لگان کے مسئلے کو نہایت موثر انداز میں اُبھارا گیا ہے۔

ناول کے کینوس پر لکھن پور نامی ایک روایتی گاؤں اُبھرتا ہے۔ گائتری وہاں کی رانی ہے۔ منوہر لال اور اُس کا بیٹا بلراج روایت شکن ثابت ہوتے ہیں اور ظلم کے خلاف بغاوت کرتے ہیں۔ مرکزیت پریم شنکر اور گیان شنکر کو حاصل ہے جو سگے بھائی ہیں۔ مزاج اور نظریات کے حوالے سے وہ ایک دوسرے سے بہت مختلف ہیں اور یہ تبدیلی علم کی بدولت آئی ہے۔ 'پریم' اسم بامسمّیٰ ہے۔ اُس نے امریکہ سے اعلیٰ تعلیم حاصل کی ہے۔ وہ انسانوں میں کوئی تفریق نہیں کرتا ہے۔ اس کے اندر قوم کی بہتری، سماجی ترقی اور مساوات کا جذبہ ہے۔ اس کے برعکس 'گیان' کو حصولِ علم کا کوئی شوق نہیں ہے۔ وہ زمینداری کے رُعب میں مبتلا ہے اور نمائشی زندگی گزارتا ہے۔ حکمرانی کے نشے میں چُور وہ اور اُس کے کارندے غلام دیس کے عام زمینداروں کے عکس کو اُبھارتے ہیں۔ پریم بھی زمیندارانہ ماحول میں آنکھ کھولتا ہے مگر اُس کے سر پر علم کی دیوی کا سایہ

ہے۔ امن و آشتی اور انسانی فلاح و بہبود کے لیے وہ خود کو وقف کر دیتا ہے۔ ناول کے آخر میں وہ اپنی زمینداری سے دست بردار ہو کر کسانوں کے ساتھ گھل مل کر رہنے لگتا ہے۔ اُس کا بھتیجا بھی اُس کا ہمنوا بن کر کسانوں کی بھلائی کے جتن کرنے لگتا ہے۔

پریم چند نے ''چوگان ہستی'' کو یکم اکتوبر ۱۹۲۲ء سے لکھنا شروع کیا۔ ۱۹۲۷ء میں اسے دو جلدوں میں شائع کیا۔ اگلے سال اس کا ترجمہ ''رنگ بھومی'' کے نام سے گنگا پستک مالا، لکھنؤ نے چھاپا۔ سیدھے سادے پلاٹ میں بنارس کا ایک گاؤں پانڈے پور ہے۔ سورداس اور جان سیوک اِس کے مرکزی کردار ہیں۔ ثانوی کرداروں میں راجہ بھرت سنگھ، رانی جانہوی، بیٹی اندو، بیٹا وِنئے سنگھ، مسز جان سیوک اور بیٹی صوفیہ ہیں۔ ورثے میں ملی ہوئی چھوٹی سی زمین ہے جس سے اُسے کوئی مالی فائدہ نہیں پہنچتا ہے کیونکہ وہ ایک طرح سے گاؤں کے جانوروں کی چراگاہ ہے اور سورداس اِس پر ناز کرتا ہے۔ حاکم اُس زمین کو حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ سورداس کو اعتراض اِس بات پر ہے کہ وہاں سگریٹ کی فیکٹری بنے گی جس سے گاؤں کی فضا خراب ہوگی اور ماحول مکدّر ہوگا۔ وہ چاہتا ہے کہ اگر چراگاہ ختم ہو تو مندر، دھرم شالہ بنے، تالاب کھُدے اور یہیں سے شروع ہوتی ہے ایک سرد جنگ کہ جس تباہی کی آہٹ کو نابینا محسوس کر لیتا ہے اُسے بینا نہیں دیکھ پاتے ہیں۔ ایک دیدہ ور فقیر اپنے حق اور اپنی زمین کی حفاظت کے لیے عدم تشدد اور ستیہ گرہ کی راہ کو اپنائے ہوئے زمیندار اور سرمایہ دار سے لڑتا ہے اور زندگی کو کھیل سمجھتے ہوئے ہار کر بھی جیت کی لذّت کو محسوس کرتا ہے۔ اس طرح یہ ناول ہندوستانی تہذیب اور دھرتی سے جذباتی لگاؤ کا محرک بنتا ہے اور محبت میں خود کو مٹا دینے کا درس دیتا ہے۔

پریم چند نے ۱۹۲۲ء میں ''نرملا'' لکھنا شروع کیا۔ ہندی میں یہ ناول چاند پریس، الہ آباد سے ۱۹۲۷ء میں، اردو میں گیلانی الیکٹرک پریس، لاہور سے ۱۹۲۹ء میں شائع ہوا۔ مذکورہ ناول میں جہیز کے لالچ سے پیدا ہونے والے سنگین نتائج اور بے جوڑ شادیوں کے مُضر اثرات واضح کیے گئے ہیں۔

نرملا، اودے بھان اور کلیانی دیوی کی چہیتی بیٹی ہے مگر باپ کے اچانک انتقال کی وجہ سے مجوزہ گھرانے میں شادی نہیں ہونے پاتی ہے۔ سبب جہیز بنتا ہے۔ مجبوراً اُس کی شادی عمر رسیدہ

طوطارام سے ہو جاتی ہے جس کے پہلے سے تین بچے ہیں۔ بڑا بیٹا ہنسارام، نرملا کی عمر کا تھا۔ طوطا رام جو کچہری میں منشی تھا وہ ہنسارام اور نرملا کے تعلق کو شک کی نظر سے دیکھتا ہے۔ ذہنی تناؤ اور تشدّد کی وجہ سے گھر کا ماحول بگڑتا ہے۔ بیٹے اور بیوی کی موت پر اُس کی آنکھیں کھلتی ہیں اور پھر وہ جانے انجانے کی گئی زیادتیوں کا ازالہ کرتا ہے۔

سماجی مسائل کو پوری طرح اپنی گرفت میں لیے ہوئے اس ناول کا بنیادی موضوع وہ ہے جو نرملا مرتے وقت وصیت کرتی ہے کہ اس کی بیٹی کی شادی کم عمری میں نہ کی جائے اور نہ ہی کسی عمر رسیدہ شخص سے وہ وابستہ کی جائے۔

معاشی اور ازدواجی زندگی کے ساتھ رسم ورواج کو ناول کے تانے بانے میں پرویا گیا ہے۔ اس میں اگر بہت کچھ سہہ لینے کی تلقین اور گھر کو جنت بنانے کی ہدایت ہے تو اس پہلو پر سخت طنز و تنقید بھی کہ کنیا کودان کی چیز نہ سمجھا جائے۔ اس طرح ناول ''نرملا'' عورت کی زبوں حالی کی بھرپور ترجمانی کرنے میں کامیاب ہے۔

''پردۂ مجاز'' پریم چند کا اِس اعتبار سے پہلا ناول ہے کہ انھوں نے اسے دیوناگری میں لکھا۔ تصنیف کے ڈیڑھ سال بعد (۱۹۲۶ء میں) یہ ناول ''کایا کلپ'' کے نام سے سرسوتی پریس، بنارس سے شائع ہوا۔ اردو رسم الخط میں جنوری ۱۹۳۲ء میں ''پردۂ مجاز'' کے نام سے منظرِ عام پر آیا۔ سناتن دھرمیوں کے اعتقاد کے مطابق بار بار مرنے اور جنم لینے کے تصور پر مشتمل اس ناول کو پریم چند نے عصر حاضر کی ضرورتوں سے کچھ اس طرح جوڑا ہے کہ یہ موضوع بھی ایک اہم مسئلہ بن کر اُبھرتا ہے۔ انھوں نے تناسُخ کے توسط سے بے لوث محبت، ایثار و قربانی کی اہمیتوں کو مبلغانہ انداز میں اُجاگر کیا ہے۔

۱۹۲۷ء میں پریم چند نے ''بیوہ'' لکھنا شروع کیا۔ جو ۱۹۳۲ء میں پہلے اردو اور پھر ہندی میں شائع ہوا۔ یہ ناول ''ہم خرما و ہم ثواب'' کی ترقی یافتہ شکل ہے۔ اول الذکر ناول میں نوجوان بیوہ کے لیے شوہر کا گھر گوشۂ عافیت ہے جبکہ ثانی الذکر میں پناہ گاہ آشرم ہو جاتی ہے۔ ''ہم خرما و ہم ثواب'' سے بیوہ کی اجیرن زندگی کا ذکر کرنے والے قلم کے اِس مزدور نے مذکورہ ناول میں پورنا، پریما، کملا پرساد، سمترا، امرکانت کے سہارے راجہ رام موہن رائے کے افکار و نظریات اور اُن کی

کاوشوں کو بین السطور میں سراہا ہے۔ خصوصاً امرت رائے جس نے بیوہ آشرم بنوا کر اپنی پوری زندگی اس فلاحی کام کے لیے وقف کردی۔ پریم چند نے بہت سیدھے سادے لہجے میں ہندو معاشرے کے اس جان لیوا معاملہ کا حل عملی جدوجہد، بھگتی اور قومی خدمت میں تلاش کیا ہے۔

''غبن'' کا خاکہ انھوں نے ۱۹۲۶ء میں تیار کیا اور رفتہ رفتہ اس میں رنگ و روغن بھرتے رہے۔ ہندی میں یہ ناول ۱۹۳۱ء میں سرسوتی پریس، بنارس سے چھپا۔ اردو میں ۱۹۳۳ء میں لاجپت رائے اینڈ سنز، لاہور سے شائع ہوا۔ اس ناول میں زیورات کے شوق اور اُن کے حصول کو موضوع بناتے ہوئے انسانی خواہشوں، چاہتوں اور کمزوریوں کو اُجاگر کیا گیا ہے۔

''میدانِ عمل'' فنی اعتبار سے پریم چند کا بے حد اہم ناول ہے۔ اسے ۱۹۳۱ء میں لکھنا شروع کیا۔ ۱۹۳۳ء میں یہ ناول دونوں زبانوں میں شائع ہوا۔ اردو میں مکتبۂ جامعہ، دہلی سے اور ہندی میں ''کرم بھومی'' کے نام سے سرسوتی پریس، بنارس سے۔ یہ ناول جنگِ آزادی کی جدوجہد کی داستان ہے۔ آہستہ آہستہ کینوس پر لکھنؤ کے مضافات اُبھرتے ہیں پھر نہ صرف اودھ بلکہ مکمل ہندوستان کی ہلچل سمٹ آتی ہے۔ لگان کی تخفیف تحریک کی شکل اختیار کرچکی ہے۔ مندروں میں اچھوتوں کے داخلے کی ممانعت کے خلاف فضا ہموار ہوچکی ہے۔ خواتین ہر آندولن میں شریک ہوتے ہوئے انقلاب زندہ باد کے نعرے لگا رہی ہیں۔ یہ عورت بدلی ہوئی عورت ہے۔ گرہستی کو سنبھالنے والی سُکھدا سُکھ چین چھوڑ کر سیاسی اور سماجی کارکن بن جاتی ہے۔ نینا غریبوں کو اُن کا حق دلانے کے لیے عملی جدوجہد کرتی ہے اور عتاب کے طور پر اپنے شوہر کی گولی کا نشانہ بنتی ہے۔ مُنّی محض ''اچھوت کنیا'' نہیں بلکہ تین انگریزوں کو قتل کرکے اپنی عصمت دری کا انتقام لیتی ہے۔ شیورانی دیوی، پٹھانی، سکینہ وغیرہ جیل کے اندر سُدھار لاتی ہیں، کالے خاں جیسے خونخوار شخص کو نیکی کی راہ دکھلاتے ہوئے اُس میں حب الوطنی کا جذبہ بیدار کرتی ہیں۔

پریم چند اِس ناول میں سیوا سدن اور سیوا آشرم کی بات نہیں کرتے ہیں بلکہ ظلم و جبر کے خلاف متحد ہو کر منھ توڑ جواب دینے کی فضا ہموار کرتے ہیں۔ وہ آہستہ آہستہ ایسا ماحول بناتے ہیں کہ لالہ سمرکانت کا بیٹا امرکانت، بیٹی نینا اور بہو سُکھدا جنگِ آزادی کے جذبے سے سرشار ہو اُٹھتے ہیں۔ آئی سی ایس آفیسر سلیم سرکاری ملازمت کو چھوڑ کر ڈاکٹر شانتی کمار کے ساتھ قومی نظام تعلیم کا

محرک بن جاتا ہے۔

ہمت، حوصلہ اور جذبہ کو مذکورہ ناول میں اس طرح اُبھارا جاتا ہے کہ غیر انسانی سلوک پر سبھی کردار تلملا اُٹھتے ہیں۔ یہ ناول کے فنی نظام پر گرفت ہی کا صلہ ہے کہ نہ صرف خلق کردہ کردار قومی اور اصلاحی جوش میں نظر آتے ہیں بلکہ یہ کیفیت قاری پر بھی طاری ہو جاتی ہے۔ وہ دیکھ رہے ہیں کہ سختیاں جیل کے اندر بھی ہیں اور باہر بھی۔ فرق یہ ہے کہ جیل مجرموں کے لیے ہے اور وطن جس نے ایک بڑے جیل کی حیثیت اختیار کر لی ہے، امن پسند ہندوستانیوں کے لیے ہے۔ اس لیے آزادی پر سبھی متفق ہونے لگتے ہیں اور یہ جذبۂ اتفاق فطری عمل کا نتیجہ نظر آتا ہے۔ اندرو باہر کے تمام کرداروں کی منزل ایک مگر راہیں جُداگانہ ہیں۔ ناول کے کرداروں کو ہی دیکھیں تو سلیم اور امر کانت مفاہمت کی راہ اختیار کرتے ہیں۔ اُن کا نقطۂ نظر ہے کہ ’’ظلم پر ظلم سے نہیں، پریم سے فتح پا سکتے ہیں۔‘‘ جبکہ منّی اور نینا اس کے برعکس جرأت اور بہادری کا مظاہرہ کرتی ہیں۔ وہ خون کا بدلہ خون چاہتی ہیں اور ڈاکٹر شانتی کمار علم و دانش کا سہارا لیتے ہیں۔ چونکہ وہ فلسفے کے پروفیسر ہیں اس لیے سب سے پہلے عوام میں بیداری اور تعلیم سے رغبت پیدا کرتے ہیں۔ وہ لندن کی طرح اپنے وطن میں بھی جدید تعلیم اور ٹکنالوجی کو پھلتے پھولتے دیکھنا چاہتے ہیں۔ اسی لیے پلاٹ میں تین زاویوں سے کشمکش اُبھرتی ہے۔ پہلی کشمکش حبس زدہ ماحول سے فرار، اور پھر اُسے دور کرنے کے جتن ہیں۔ اس طرح کے کردار رومان پرور فضا میں پناہ لیتے ہیں اور اپنے اپنے خواب بُنتے ہیں۔ دوسرا محور ان جانی کشش، اندرونی خلش، اضطراب، بے چینی اور خانگی زندگی میں ناآسودگی کا ہے۔ کشمکش کا تیسرا محور انگریزوں کی بربریت، عوام کی اندھی عقیدت مندی، سہل پسندی اور توہم پرستی کا ہے۔ ناول نگار نے اس مثلث کے زاویوں کو نہایت فنکارانہ انداز میں ایک دوسرے سے منسلک کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میدانِ عمل کا پلاٹ منضبط، کردار متحرک اور اسلوب بیان موثر ہے۔

لگان کی وصولیابی اور اس سے پیدا ہونے والی اقتصادی اور سماجی برائیوں کو پریم چند نے ’’میدانِ عمل‘‘ میں پس منظر کے طور پر پیش کیا ہے۔ تاہم ناول ’’گئودان‘‘ میں انھوں نے اس مسئلے کو بنیادی موضوع کے ساتھ ساتھ رکھا ہے۔ ’’گئودان‘‘ کا خاکہ انھوں نے ۱۹۳۲ء میں تیار کیا مگر پہلے ہندی میں یہ ’’گودان‘‘ کے نام سے ۱۹۳۶ء میں سرسوتی پریس، بنارس سے چھپا پھر اردو میں

اُن کے انتقال کے بعد ۱۹۳۷ء میں مکتبہ جامعہ، دہلی نے شائع کیا۔ پریم چند نے ۱۹۳۲ء کے ''ہنس'' کے ایک شمارہ میں لکھا تھا:

> ''پرجا کے پاس لگان دینے کو کچھ نہیں، مگر سرکار لگان وصول کر کے چھوڑے گی، چاہے کسان بک جائے، چاہے زمین بے دخل ہوجائے، اس کے برتن بھاڑے، بیل بچھیا، اناج بھوسا، سب کا سب بک جائے۔''

اس کے بعد ۸ رمئی ۱۹۳۳ء کے ''جاگرن'' میں بھی انھوں نے لکھا ہے:

> ''ہندوستانی کسانوں کی اس وقت جیسی قابلِ رحم حالت ہے اُسے لفظوں میں پیش نہیں کرسکتا۔ ان کی بدحالی کو وہ خود جانتے ہیں یا ان کا خدا جانتا ہے۔''

اور پھر ''گئودان'' کا اہم کردار گوبر، مرکزی کردار ہوری سے کہتا ہے:

> ''یہ تم روج روج مالکوں کی کُھسامد کرنے کیوں جاتے ہو۔ لگان نہ چُکے پیادہ آکر گالیاں سُناتا ہے۔ بیگار دینی پڑتی ہے۔ نجر نجرانا تو ہم سے بھرایا جاتا ہے پھر کسی کو کیوں سلامی کرو۔''

نوآبادیاتی نظام کا اودھ، لکھنؤ کا قرب و جوار ''گئودان'' کے منظر و پس منظر پر اُبھرتا ہے۔ ہوری یہاں کا ایک مفلوک الحال کسان ہے۔ رفتہ رفتہ اس کسان کی تصویر ہندوستانی کسانوں کی نمائندہ بن جاتی ہے جس میں بیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں کے کسانوں کی سماجی، اقتصادی اور نفسیاتی زندگی کے تمام نقش و نگار اُبھر آتے ہیں۔ وہ قاری کو ایک ہنس مکھ اور روایت پرست انسان نظر آتا ہے جس کی اپنی خواہشیں اور آرزوئیں ہیں اور جن کی تکمیل کے وہ خواب دیکھتا رہتا ہے۔ وہ گھر گرہستی کے سکھ چین کا بھی خواہ ہے۔ اپنوں کی لغزشوں کو در گذر کرتا ہے۔ گائے پالنے، زمین اور بھائی کی عزت بچانے کے لیے جھوٹ بولتا ہے اور اپنے ضمیر کو بھی کچلتا ہے۔ اُس کی بیوی دھنیا گاؤں کے روایتی نسوانی کرداروں سے الگ ہے۔ وہ اَن پڑھ مگر سمجھ دار ہے۔ سوج بوجھ سے کام لیتی ہے۔ معاملات میں صاف اور بے باک ہے۔ وہ سب سے پیار کرتی ہے اور غم و غصہ کا اظہار بھی۔ دھاندلیوں پر محض تلملا کر نہیں رہ جاتی بلکہ ظلم کے خلاف آواز بلند کرتی ہے------- گوبر اور ہوری کے افکار و نظریات میں تضاد ہیں۔ نئی نسل کے نمائندہ کردار گوبر میں دھنیا اور ہوری

دونوں کی صفات موجود ہیں۔ وہ اُن نوجوانوں کی طرح ہے جو اپنے خوابوں کی تعبیر کے لیے گاؤں چھوڑ کر شہر کی طرف بھاگ رہے ہیں اور کسان کے بیٹے کہلانے کے بجائے مزدوری کرتے ہوئے مزدور کہلانا پسند کر رہے ہیں۔ گوبر سمجھ دار اور فعال ہے اس لیے وہ مزدوروں کا لیڈر بنتا ہے اور استحصال کے خلاف مورچہ قائم کرتا ہے۔ وہ اپنے باپ کی طرح رسم و رواج اور توہمات پر آنکھ بند کر کے یقین نہیں کرتا ہے۔ گریز، جستجو اور جرأت اس کی شخصیت کے نمایاں اوصاف ہیں۔ یہ ناول گاؤں کی کسمپرسی اور بدلتی ہوئی صورتِ حال سے صرف آگاہ نہیں کر رہا ہے بلکہ منتشر ہوتے ہوئے شیرازے کی طرف بھی متوجہ کر رہا ہے۔

نوآبادیاتی نظام کی چرمراہٹ کو محسوس کر لینے والا یہ فنکار عورت کی شبیہ کو ایک نئے اور بھرپور زاویے سے پیش کرنے کے لیے ''منگل سوتر'' میں دانے پرونے کی کوشش کرتا ہے۔ تقریباً سو صفحات لکھ چکے تھے کہ شدید بیمار ہوئے اور پھر اس دنیا سے چل بسے۔ اُن کا یہ ادھورا ناول ۱۹۴۸ء میں ہنس پریس، الہ آباد سے شائع ہوا۔ اس میں عورت کی جو شبیہ اُبھرتی ہے وہ ان کے تمام خواتین کرداروں سے الگ، توانا اور با اثر ہے۔ ویسے مصنف نے اپنے سبھی ناولوں میں کردار نگاری پر خصوصی توجہ دی ہے۔ ۲۶ر دسمبر ۱۹۳۴ء کو وہ اس کے تعلق سے اندرناتھ مدان کو لکھتے ہیں:

> ''میرے ہر ایک ناول میں ایک معیاری کیریکٹر ہوتا ہے جس میں انسانی صفات بھی ہوتی ہیں اور کمزوریاں بھی۔ مگر ان کا معیاری ہونا ضروری ہے۔ ''پریم آشرم'' (گوشۂ عافیت) میں گیان شنکر اور ''رنگ بھومی'' (چوگانِ ہستی) میں سورداس ہے۔ اسی طرح ''کایا کلپ'' (پردۂ مجاز) میں چکردھر اور ''کرم بھومی'' (میدانِ عمل) میں امرکانت ہے۔'' (ص۔۵۳۳)

بلاشبہ پریم چند نے کردار نگاری پر خاطر خواہ توجہ دی ہے لیکن اُن کے ناولوں کے تمام کرداروں میں خواتین کردار زیادہ حقیقی اور اپنے عہد کی بھرپور ترجمانی کرتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں کاش وہ ''منگل سوتر'' مکمل کر لیتے تو افسانوی ادب میں نسوانی کرداروں کی ایک الگ شبیہ اُبھرتی جو ہر اعتبار سے مکمل ہوتی۔

پریم چند نے اپنے ناولوں میں جن مسائل کو شدت سے اُجاگر کیا ہے اُن میں جذبۂ ایثار و

قربانی، قوم کی کردار سازی، استحصالی نظام سے ہونے والی تباہی و بربادی اور معاشرتی زبوں حالی ہے۔ جہیز کی قبیح رسم پر انھوں نے مختلف زاویوں سے یلغار کی ہے۔ ''نرملا'' کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''بدنصیب کو اچھا گھر اور بَر کہاں ملتا۔ اب تو کسی طرح سر کا بوجھ اُتارنا تھا، لڑکی کو پار لگانا، کنویں میں ڈھکیلنا تھا۔ وہ خوبصورت ہے، خوشخو ہے، ہوشیار ہے، ہے تو ہوا کرے۔ جہیز نہیں تو اس کے جملہ اوصاف عُیوب ہیں۔ جہیز ہے تو جملہ عُیوب اوصاف ہیں۔ انسان کی کوئی قدر نہیں جہیز کی قدر ہے۔''

(ص۔۴۲)

پریم چند قوم پرستی اور وطن دوستی کو ''چوگان ہستی'' میں بڑے پُر اثر انداز میں پیش کرتے ہیں۔ وِنے کی موت پر صوفیہ کو آنسو بہاتے ہوئے دیکھ کر رانی جانہوی کہتی ہے:

> ''بہادروں کی موت پر آنسو نہیں بہائے جاتے۔ خوشی کا راگ گایا جاتا ہے۔ میرے پاس ہیرے جواہرات ہوتے تو اس کی لاش پر لُٹا دیتی۔ مجھے اس کے مرنے کا غم نہیں، غم ہوتا اگر وہ جان بچا کر بھاگتا۔''

(ص۔۴۳۴)

وہ اپنے جوان بیٹے کی موت پر نڈھال نہیں ہوتی ہے بلکہ اُس کے ساتھیوں کو اِس طرح مخاطب کرتی ہے:

> ''جاؤ اور وِنے کی طرح قربان ہونا سیکھو۔ دنیا صرف پیٹ پالنے کی جگہ نہیں۔ ملک کی آنکھیں تمہاری طرف لگی ہوئی ہیں۔''

(ص۔۴۳۰)

عورت کی زبوں حالی اور کسمپرسی کو اقتصادی صورتِ حال سے جوڑتے ہوئے انھوں نے اس مسئلے پر ناول ''بیوہ'' میں بھرپور روشنی ڈالی ہے۔ وہ پورنا کی زبانی کہتے ہیں:

> ''میں یقین کے ساتھ کہہ سکتی ہوں کہ اگر بہنوں کو روکھی سوکھی روٹیوں اور موٹے جھوٹے کپڑوں کا بھی سہارا ہو جائے تو وہ آخر وقت تک اپنے ننگ و ناموس کی حفاظت کرتی رہیں۔ عورت بہت ہی مجبوری کی حالت میں بدچلن ہوتی ہے۔

> اپنی عزت سے زیادہ اُسے دنیا میں کسی چیز پر فخر نہیں ہوتا، نہ وہ کسی چیز کو اتنی قیمتی سمجھتی ہے۔" (ص۔ ۱۱۶)

مذکورہ ناول کی سُمترا کہتی ہے:

> "یہی میں بھی سمجھتی ہوں۔ بیچاری عورت کما نہیں سکتی اس لیے اس کی یہ درگت بنتی ہے مگر میں کہتی ہوں کہ اگر مرد اپنے کنبے کو کھلا سکتا ہے تو کیا عورت اپنی کمائی سے اپنا پیٹ بھی نہیں بھر سکتی۔"

(ص۔ ۱۴۷)

"بازارِ حُسن" کی سُمن، سُھدرا سے کہتی ہے:

> "اُسے گھمنڈ ہے کہ میں اس کی پرورش کرتا ہوں۔ میں اس کا یہ گھمنڈ توڑ دوں گی۔"

(ص ۴۸)

حق و انصاف، رشوت اور جھوٹی گواہی کو موضوع بناتے ہوئے "غبن" کی جالپا اپنے شوہر کے ضمیر کو جھنجھوڑتی ہے:

> "لوگوں نے ہنستے ہنستے سر کٹائے ہیں۔ اپنے بیٹوں کو مرتے دیکھا ہے۔ مگر حق سے پھر بھی منحرف نہیں ہوئے۔ تم کیوں دھمکی میں آ گئے۔ کیوں نہیں سینہ کھول کر کھڑے ہو گئے کہ اسے گولی کا نشانہ بنا لو مگر میں جھوٹ نہیں بولوں گا۔ روح اس لیے جسم میں رکھی گئی ہے کہ جسم اس کی حفاظت کرے، اس لیے نہیں کہ اس کو تباہ کر دے۔"

(غبن، ص۔ ۳۸۱)

پریم چند نے اپنے ناولوں میں جن طبقوں کے مسائل کو ملحوظ رکھا ہے اُسی سے متعلق زبان بھی استعمال کی ہے۔ عوامی مسائل عام فہم زبان میں۔ بول چال کی یہ زبان سادہ، سلیس اور لچکدار ہے جس میں بلا کی کشش ہے۔ گاؤں اور قصبوں کی ایسی زبان جو معمولی سے ردو بدل کے ساتھ ہندی بھی ہے اور اردو بھی۔

غور طلب ہے کہ پریم چند کے اکثر معاصرین انشاء پردازی میں مصروف تھے لیکن انھوں

نے تصنع و تکلف اور آرائش و زیبائش سے بچتے ہوئے الفاظ و افعال کی تکرار سے طاقتور اسلوب وضع کیا جو موثر ہے اور جس میں چھا جانے والی کیفیت ہے۔ انھوں نے اپنے اسلوب بیان کے تعلق سے لکھا ہے کہ:

> ”مجھے لوگ زبردستی انشاء پرداز، سحر نگار اور الم غلم لکھ دیا کرتے ہیں۔ میں بات کو سیدھی زبان میں کہہ دیتا ہوں۔ رنگ آمیزی اور انشاء پردازی میں قاصر ہوں۔“

اور اس کے لیے انھوں نے شاعرانہ اسالیب نثر سے گریز کیا، جملوں کی رعنائی و زیبائی سے روگردانی کی جبکہ بیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں میں بیشتر نثر نگار افادی ادب کی فعالیت کے باوجود اپنے طرز تحریر میں عربی اور فارسی الفاظ، محاورے، ضرب المثال، تشبیہات و استعارات سے ہی کام لے رہے تھے جبکہ پریم چند نے ہندوستانی لب و لہجہ اور بولی پر توجہ دی۔ فارسی فقروں کے ساتھ ہندی کے اُن الفاظ کو رائج کیا جو عوام کے لیے نامانوس نہیں تھے۔ منتخب اور وضع کردہ ایسے الفاظ جو عوام کی نفسیات اور اُن کے لب و لہجے سے بے حد قریب تھے۔

پریم چند کے یہاں بیانیہ کو پُر اثر بنانے کا ایک طریقہ مکالموں کا کثرت سے استعمال ہے۔ وہ خوبصورت مکالموں کے ذریعے کرداروں کی ذہنی کشمکش، تناؤ، جھنجھلاہٹ اور تشکیک کو واضح کرتے ہیں۔ وہ ان کے توسط سے کرداروں کی گفتگو میں ڈرامائیت اور اظہار کی بے تکلفی پیدا کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے مکالموں کے چُست فقروں میں طنز و مزاح کی تہہ بہ تہہ آمیزش ہے جس کے ذریعے وہ محض ماحول کو زعفران زار نہیں بناتے بلکہ سماجی اور اقتصادی صورت حال پر بھر پور وار کرنے کا وسیلہ بھی بناتے ہیں۔ طوالت سے بچنے کے لیے ”گئو دان“ کا صرف ایک اقتباس پیش خدمت ہے جس میں استحصالی قوتوں پر بھر پور چوٹ ہے:

> ”یہ تو پانچ ہیں مالک!
> پانچ نہیں دس ہیں، گھر جا کر گننا۔
> نہیں سرکار، پانچ ہیں۔
> ایک روپیہ نذرانہ کا ہوا کہ نہیں؟
> ہاں سرکار!

ایک تحریر کا؟

ہاں سرکار!

ایک کاغذ کا؟

ہاں سرکار!

ایک سُود کا؟

ہاں سرکار!

ایک دستوری کا؟

ہاں سرکار!

پانچ نقد، دس ہوئے کہ نہیں؟

ہاں سرکار! اب یہ پانچوں بھی میری طرف سے رکھ لیجئے!

کیسا پاگل ہے؟

نہیں سرکار! ایک روپیہ چھوٹی ٹھکرائن کا نجرانہ ہے،

ایک روپیہ بڑی ٹھکرائن کا نجرانہ۔

ایک روپیہ چھوٹی ٹھکرائن کے پان کھانے کو اور ایک روپیہ بڑی ٹھکرائن کے پان کھانے کو۔

رہا ایک روپیہ، سو وہ آپ کے کریا کرم کے لیے۔"

پریم چند کے عہد میں جاگیردارانہ نظام اور سامراجیت تھی۔ انھوں نے اس کے خلاف مورچہ قائم کیا۔ اردو ادب خصوصاً نثر میں عام آدمی کے تصور سے پوری طرح متعارف کرانے والے پریم چند ہی ہیں۔ فکری اور فنی اعتبار سے اُن کے ناولوں کو تین ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلے دور[۲] میں انھوں نے سماجی برائیوں کے خاتمے کے لیے مختلف تحریکوں اور تنظیموں کی اصلاحی سوچ کو اپنے ناولوں کا موضوع بنایا۔ دوسرے دور[۳] کے ناول نچلے اور متوسط طبقے کے معاشرتی مسائل کی ترجمانی کرتے ہیں۔ تیسرا دور[۴] سیاسی اور سماجی پہلوؤں کے مختلف گوشوں کو سمیٹے ہوئے ہے۔ اُن کا یہ آخری دور داخلی اور خارجی دونوں دنیاؤں کی تصویر کشی کرتا ہے۔ البتہ ان تینوں ادوار

میں اُن کا رویہ ہر جگہ اصلاحی رہا ہے۔ وہ مظلوم سے ہمدردی رکھتے ہیں اور ظالم کے خلاف مورچہ قائم کرتے ہیں۔ انسانیت کا یہ پُجاری کہیں اور کسی کے ساتھ ہونے والی سماجی اور سیاسی بے انصافی کے خلاف نبرد آزما نظر آتا ہے۔ اسی لیے مصنف کے تمام ناولوں میں امیروں کی خود پرستیوں کا پردہ چاک ہوتا دکھائی دیتا ہے اور غریبوں کے لیے ایثار کا جذبہ کارفرما نظر آتا ہے۔

پریم چند اپنے مطمح نظر کو واضح کرنے کے لیے عموماً تین طریقے اختیار کرتے ہیں۔ اول یہ کہ وہ واقعات کی ترتیب و تنظیم اس طرح کرتے ہیں کہ قاری کا ذہن اسی طرف ملتفت ہو۔ دوئم یہ کہ وہ کرداروں کی کشمکش اور اُن کی آپسی گفتگو سے طے شدہ ماحول بناتے ہیں۔ سوئم حالات و حادثات پر تبصرہ کرتے ہوئے قاری کے ذہن پر اس طرح کچوکے لگاتے ہیں کہ وہ ان کے نظریاتی پس منظر سے بخوبی واقف ہو جاتا ہے۔

اس روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ پریم چند کو نہ صرف معاصر ناول نگاروں پر فوقیت حاصل ہے بلکہ ناول کی تاریخ میں اُن کا مقام و مرتبہ ممتاز و منفرد ہے۔

حواشی:

۱ : احباب کے اصرار پر اسے کتابی شکل میں ۱۹۰۷ء میں ہندوستانی پریس لکھنؤ سے شائع کرایا۔ ہندی میں اس کو امرت رائے نے ۱۹۲۲ء میں چھپوایا۔

۲ : اسرارِ معابد، ہم خرما و ہم ثواب، بیوہ، غبن، جلوۂ ایثار اور پردۂ مجاز

۳ : بازارِ حُسن، نرملا، گوشۂ عافیت اور چوگانِ ہستی

۴ : میدانِ عمل، گئودان اور منگل سُوتر

◆◆◆

’’گئودان‘‘

انسانی زندگی کے تضاد و تصادم کا علامتی اظہار

بیسویں صدی کا پہلا بڑا ناول ’گئودان‘ ہے جو تکنیک کے اعتبار سے بھی نیا تجربہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس میں پریم چند نے گاؤں کی زندگی کی حقیقتوں، اقتصادی لُوٹ کھسوٹ اور سماجی جبر سے قاری کو نہایت فنکارانہ ڈھنگ سے متعارف کرایا ہے۔ بقول ممتاز حسین:

> ’’جس زمانے میں منشی پریم چند نے یہ ناول لکھا ہے اُس زمانے کے سماجی ماحول اور زمینی رشتوں کے پس منظر میں جس چیز کو کسانوں کی زندگی میں بنیادی اہمیت حاصل رہی ہے وہ اُس کی زمین کی ملکیت کا مسئلہ رہا ہے۔ زمین پر ملکیت کیوں کر حاصل کی جائے؟ اور اس ملکیت کو زمینداروں اور تعلقہ داروں کی بے دخلی سے کیوں کر محفوظ رکھا جائے۔ زمین کے اسی بندھن اور اسی حقِ ملکیت کے گرداُن کی طبقاتی نفسیات کا تانا بانا بنتا رہا ہے۔‘‘[۱]

یہ اُس عہد کا المیہ تھا جب ملک غلام تھا اور جاگیردارانہ نظام کی گرفت پوری طرح مضبوط تھی۔ اُس وقت کسی کسان کا:

> ’’اپنی موروثی یا شکمی زمین سے چمٹنا اور اسی کے لیے اپنی جان و مال کی بازی لگا دینا ہی اس کا زندگی کا سب سے بڑا کارنامہ ہو سکتا تھا۔ چنانچہ منشی پریم چند نے ہوریؔ کی سب سے بڑی جدوجہد اپنے اسی تین بیگھے کو بے دخلی سے بچانے ہی کو ٹھہرایا ہے جو شکمی تھا۔‘‘[۲]

نوآبادیاتی نظام کی دین یہ تھی کہ زمیندار من مانی کرنے کے لیے آزاد تھے اور اپنی کسی بھی خواہش کی تکمیل کے لیے اُن کو انسانی قدروں کا ذرا بھی پاس ولحاظ نہ تھا۔ کسانوں کی محنت کا فائدہ خود اُٹھاتے اور اپنے عالیشان ایوان کی تعمیر کرتے۔ ''گئودان'' اِن تمام پہلوؤں کو سمیٹتے ہوئے، دیہی معاشرے کے چہار جانب بکھری ہوئی غربت، افلاس، پسماندگی اور غلامانہ ذہنیت پیدا کرنے والی رسوم کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ وہ سارے محرکات وعوامل سامنے آجاتے ہیں جو ان حالات کے ذمہ دار ہیں۔ چند نفوس کس طرح سالہا سال سے عام کسان اور محنت کش طبقہ کا استحصال کرتے آئے ہیں، کسانوں کا یہ طبقہ کیسے اُن کے جبر وظلم کا نشانہ بنتا رہا ہے اور کیوں کر وہ اُن کا شکار بننے کے لیے مجبور ہوتا ہے، اِن سب کا جواب گئودان میں قاری کو پوری طرح مل جاتا ہے اور اُس کو ایک عام کسان کی محرومیوں اور ناکامیوں کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے۔ اس کے علاوہ دیہی زندگی کی دیگر تمام پہلوؤں کی بھی ایسی بھرپور عکاسی اس ناول میں کی گئی ہے کہ روزمرّہ کی چہل پہل، ہنسی مذاق، وہاں کی مصروفیات اور معمولات، پس ماندہ طبقہ کے مسائل اور اُن کی عارضی راحتیں، اُن میں آپسی رشتوں کا پاس ولحاظ، اُن کی باہمی رنجشیں و رقابتیں اور اُن میں اپنائے گئے طور طریق اپنے حقیقی رنگ روپ میں زندگی سے اِس طرح ہم آہنگ ہوئے ہیں کہ ''گئودان'' دیہی معاشرہ کی حقیقی تصویر بن گیا ہے۔ اور وہ ایک ایسی تصویر ہے جو آئینہ کا کام دیتی اور دیہی زندگی کو پوری طرح قاری کے ذہن پر منعکس کردیتی ہے۔ بقول کشن پرشاد کول:

> ''اس سے زیادہ صاف آئینہ جس میں دیہاتی زندگی کی سب ہی قسم کی جیتی جاگتی اور بولتی چالتی تصویریں دکھائی دیتی ہیں اردو زبان وادب میں دوسرا نہیں۔'' [۳]

اُن کی دیگر تخلیقات کی طرح گئودان میں بھی:

> ''مقامی رنگ، مقامی خصوصیات ان کے یہاں اول سے آخر تک جھلکتی ہیں۔'' [۴]

انھیں اسباب کی بنا پر:

> ''پریم چند کے ایک نقاد نے، گئودان کو Epic of Rural India کہا ہے اور ان کے دیگر نقادوں نے اسے نہ صرف پریم چند کا کارنامہ بلکہ اردو ناول کی معراج بتایا ہے۔'' [۵]

پریم چند نے اپنی تخلیقات میں عموماً ایسے افراد کو موضوع بنایا جن کی زندگیاں مشقتوں سے عبارت ہوتیں اور جُہدِ مسلسل میں بیت جاتیں۔ یہ لوگ ملک کی غالب اکثریت کی حیثیت رکھتے اور ان کی آبادی دیہاتوں پر مشتمل ہوتی۔ انھوں نے زندگی کے آخری لمحوں تک اپنی تحریروں سے اس مجبور، کمزور اور پسماندہ طبقہ کی بھرپور ترجمانی کی۔ اُن کی فلاح و بہبود کے لیے اُن کے مسائل سے ملک کی دیگر آبادی کو باخبر کیا اور اُن کے درمیان ان پسے ہوئے لوگوں کے لیے ہمدردی کی فضا قائم کی۔ اس نصب العین کی تکمیل کے لیے انھوں نے اپنی تخلیقات کو وسیلہ بنایا۔ گئو دان اِس کی بہترین مثال ہے دیہی زندگی کے تعلق سے پریم چند کا مطالعہ ذاتی مشاہدہ اور تجربہ پر مبنی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مذکورہ ناول کو خلق کرنے میں انھوں نے:

> ''اپنی ساری زندگی کا مشاہدہ اور تجربہ سمو دیا ہے۔''[۶]

مزید اُن کے اندازِ فکر میں وسعت اور حقیقی بنیادوں پر زندگی کی پرکھ نے اس ناول کو سانس لیتی ہوئی دنیا سے ہمکنار کیا ہے۔ بلاشبہ دیہی معاشرے کے لیے اُن کی انتھک کاوشوں نے بے پایاں خلوص سے گلے مل کر ہندوستانی رنگ و بو کو اپنے اندر سمیٹ لیا ہے اور اُس نے گئو دان کا روپ اختیار کر کے ہمارے ذہنوں کو بیدار کر دیا ہے۔

ناول کا مرکزی کردار ہوری، اُن کروڑوں کسانوں میں سے ایک ہے جو سارے ملک میں پھیلے ہوئے ہیں اور زندگی کی مسرتوں سے دور، نیلے گگن کی چھاؤں تلے، محنت و مشقت کے سہارے اپنا اور اپنے اہل و عیال کی ضرورتوں کا بوجھ اٹھانے کی انتھک کوشش کرتے ہیں۔ ماگھ پوس کی کپکپاتی رات اور جیٹھ بیساکھ کی چلچلاتی دھوپ میں کمر توڑ محنت کرتے ہیں۔ اِس کے باوجود اُجرت اتنی پاتے کہ پوری طرح پیٹ کی آگ بجھانا بھی اُن کے لیے ممکن نہیں ہو پاتا۔ دیگر ضروریاتِ زندگی کے پورا کرنے کا سوال تو اُن کے ذہنوں میں پیدا ہی نہیں ہوتا۔ کبھی کسی خواہش نے جنم لیا تو اُس کا انجام بڑا حسرتناک ہوتا ہے۔ ساری عمر تلخیاں سمیٹنا اور عمر کی آخری منزل پار کر لینا اُن کا مقدر رہتا ہے۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کے الفاظ میں:

> ''یہ محنت کش اپنا خون پسینہ ایک کر کے زمین کا سینہ چیر کر دولت نکال لیتے ہیں۔ مگر اس دولت سے ان کو اتنا بھی حصہ نہیں ملتا کہ وہ اپنا اور اپنے اہل و عیال کا پیٹ

بھر سکیں یا تن ڈھک سکیں۔'' ۷

اس طبقے کی مجبوری و بے کسی کا اظہار ہوری جیسے جفاکش انسان کے اندازِ فکر سے ہو جاتا ہے:

> ''ابھی زندگی کے بڑے بڑے کام تو سر پر سوار ہیں، گوبر اور سونا کا بیاہ۔ بہت ہاتھ روکنے پر بھی تین سو سے کم نہ اٹھیں گے۔ یہ تین سو کس کے گھر سے آئیں گے؟ کتنا چاہتا ہے کہ کسی سے ایک پیسہ اُدھار نہ لے اور جس کا آتا ہے اس کی پائی پائی چکا دے مگر ہر طرح کی تکلیف اٹھانے پر بھی گلا نہیں چھوٹتا۔ اسی طرح سود بڑھتا جائے گا اور ایک دن اس کا سب گھر بار نیلام ہو جائے گا، تو اس کے بال بچے بے سہارا ہو کر بھیک مانگتے پھریں گے۔'' ۸

نوآبادیاتی نظام میں ایک عام کسان کی زندگی کیسے بسر ہوتی، اور اس پر کیا بیتتی ہے۔ سرما کی طویل راتیں وہ کس طرح کاٹتا ہے؟ اس کو سمجھنے کے لیے ہوری کی حالتِ زار کا مطالعہ ضروری ہے:

> ''ہوری کھانا کھا کر پُنیا کے مٹر کے کھیت کی مینڈ پر اپنی جھونپڑی میں لیٹا ہوا تھا کہ ٹھنڈ کو بھول جائے اور سو رہے مگر تار تار کمبل اور پھٹی ہوئی مرزئی اور ٹھنڈ سے گیلا پوال، اتنے بیریوں کے سامنے آنے کی ہمت نیند میں نہ تھی۔ آج تمباکو بھی نہ ملا کہ اس سے دل بہلتا ہے۔ اُپلا سلگا لایا تھا پر وہ بھی ٹھنڈ سے ٹھنڈا ہو گیا تھا۔ بوائی پھٹے پیروں کو پیٹ میں ڈال کر ہاتھوں کو رانوں کے بیچ میں دبا کر اور کمبل میں منہ چھپا کر اپنے ہی سانسوں سے اپنے کو گرمی پہنچانے کی کوشش کر رہا تھا۔'' ۹

گئودان اُس عہد کے کسان کی مجبوری، بیچارگی اور محرومی کی ایک ایسی داستان ہے جو قاری کو بہت کچھ سوچنے کے لیے مجبور کر دیتی ہے۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ:

> ''پریم چند نے دیہاتی زندگی کے مناظر کو حقیقت کے رنگ میں دکھا کر ہندوستان کی اصل آبادیوں کے کوائف اور اُن کی نفسیات سے پردہ اٹھا دیا۔'' ۱۰

انھوں نے ہوری کے وسیلہ سے دیہی پسماندہ طبقہ کے احوال کو اِس طرح بیان کیا ہے کہ اُن کی بے کیف زندگی اور مظلومیت نگاہوں میں پھر جاتی ہے اور یہ احساس ہو جاتا ہے کہ وہ

جانوروں کی طرح گذر بسر کرنے کے لیے مجبور کر دیے گئے تھے:

> ''گھر کا ایک حصہ گرنے کے قریب تھا۔ دروازہ پر ایک بیل بندھا ہوا تھا اور وہ بھی ادھ مرا------- یہ حالت کچھ ہوری ہی کی نہ تھی، سارے گاؤں پر یہی مصیبت تھی۔ ایسا ایک آدمی بھی نہ تھا جس کی حالتِ زار نہ ہو۔ گویا جسم میں جان کے بجائے کلفت ہی بیٹھی ہوئی لوگوں کو کٹھ پتلیوں کی طرح نچا رہی تھی۔ چلتے پھرتے تھے، کام کرتے تھے، پستے تھے، صرف اس لیے کہ ایسا ہونا ان کی قسمت میں لکھا تھا۔ زندگی میں نہ کوئی امید ہے اور نہ کوئی اُمنگ، گویا اُن کے زندگی کے سوتے سوکھ گئے ہوں اور ساری ہریالی مرجھا گئی ہو۔''[۱۱]

گاؤں کی سماجی اور اقتصادی زندگی میں گائے کی اہمیت، نجی ملکیت کے سبب باہمی رقابتیں، جھگڑے، تفریق اور تباہی و بربادی کو گئو دان کے ذریعہ اُجاگر کیا گیا ہے۔ مادّی حقیقتیں، روحانی عقیدوں کا تعین کس طرح کرتی ہیں یہ اُس کی ایک اچھی مثال ہے۔ ناول کا پورا پھیلاؤ ''گئو'' اور ''دان'' دو لفظوں کے درمیان ہے اور دیہی زندگی میں گائے کی اہمیت کو ظاہر کرتا ہے۔ گائے کے دودھ سے گھر کے افراد پرورش پاتے ہیں اور اُس کے بچھڑے کاشتکاری کا اہم ترین ذریعہ بنتے ہیں۔ مذہبی نقطۂ نگاہ سے بھی گائے کی موجودگی آسودگی اور روحانی سکون بخشتی ہے۔ انھیں خیالات کے تحت دیہات کا ہر فرد گائے پالنے کا آرزومند ہوتا ہے۔ ہوری کی بھی یہی تمنا ہے:

> ''جو روایتی معاشرے میں ہر ہندوستانی کسان کی ہوتی ہے یعنی ایک گائے حاصل کرنے کی تمنا۔ یہ تمنا ہوری کی زندگی کی جدوجہد کا محور ہے۔''[۱۲]

فنکار فلیش بیک کی تکنیک کا سہارا لیتے ہوئے اُس کی سوچ کو یوں ظاہر کرتا ہے:

> ''گئو سے تو دروا جے کی سوبھا ہے۔ سیرے سیرے گئو کے درشن ہو جائیں تو کیا کہنا۔ نہ جانے کب یہ سادھ پوری ہوگی، وہ شُبھ دن کب آئے گا۔''[۱۳]

ہوری امکانی جتن کے باوجود اتنے پیسے جمع نہیں کر پاتا کہ گائے خرید سکے تو مکروفریب سے کام لیتے ہوئے بھولا اہیر کو دوسری شادی کی ترغیب دے کر گائے حاصل کر لیتا ہے۔ اس طرح عارضی طور پر ہوری کا دامن خوشیوں سے بھر جاتا ہے:

HaSnain Sialvi

> "ہوری سچ مچ آپے میں نہ تھا۔ گائے اس کے لیے صرف بھگتی کی چیز نہ تھی بلکہ زندہ دولت تھی۔ وہ اس سے اپنے دروازے کی رونق اور گھر کی عظمت بڑھانا چاہتا ہے کہ لوگ گائے کو دروازے پر بندھی دیکھ کر پوچھیں کہ یہ کس کا گھر ہے؟ لوگ کہیں ہوری مہتو کا۔" ۱۴

لیکن وہ دن اور تمام رات ہوری بڑی بے چینی سے گزارتا ہے۔ طرح طرح کے خدشات اُس کو ستاتے ہیں۔ بھولا کے وعدے سے مکر جانے کا خیال رہ رہ کر اُسے پریشان کرتا ہے اور ساتھ ہی وہ گائے سے متعلق منصوبے بھی تیار کرتا رہتا ہے:

> "ہوری کو رات بھر نیند نہیں آئی۔ نیم کے پیڑ تلے اپنی بانس کی چارپائی پر پڑا بار بار تاروں کی طرف دیکھتا تھا۔ گائے کے لیے ایک ناند گاڑنی ہے۔ اس کی ناند بیلوں سے الگ رہے تو اچھا ہو۔ ابھی تو رات کو باہر ہی رہے گی لیکن چوماسے میں اس کے لیے کوئی دوسری جگہ ٹھیک کرنا ہوگی۔ باہر لوگ نظر لگا دیتے ہیں کبھی کبھی تو ایسا ٹونا ٹوٹکا کر دیتے ہیں کہ گائے کا دودھ ہی سوکھ جاتا ہے۔" ۱۵

علی الصبح وہ اپنے بیٹے گوبر کو بھولا کے پاس گائے لینے کے لیے بھیجتا ہے اور شام کو جب گوبر گائے کے ساتھ گھر میں داخل ہوتا ہے تو ہوری اپنے آپ کو سب سے خوش قسمت انسان سمجھتا ہے:

> "ہوری بھگتی بھری نگاہوں سے گائے کو دیکھ رہا تھا جیسے ساکچھات (مجسم) دیوی جی نے گھر میں قدم رکھا ہو۔ آج بھگوان نے یہ دن دکھایا کہ اس کا گھر گئو ماتا کے چرنوں سے پوتر ہو گیا۔ ایسے اچھے بھاگ! نہ جانے کس کے پُن کے پھل ہیں۔" ۱۶

گائے کی آمد ہوری کی زندگی میں بہار لے آتی ہے۔ وہ ہر وقت گائے کا ہی ذکر کرتا رہتا ہے۔ اُس کی خوشی میں گھر کے دیگر افراد بھی برابر کے شریک ہوتے ہیں۔ اُس کی دونوں لڑکیاں تو گائے کو جان سے بھی زیادہ عزیز رکھتی ہیں۔ اس کو کچھ کھلائے بغیر اپنے منہ میں ایک لقمہ بھی نہیں ڈالتی ہیں۔ لیکن ہوری کا چھوٹا بھائی ہیرا اِن خوشیوں کو نہیں دیکھ پاتا ہے۔ اُس کا دل حسد سے بھڑک اٹھتا ہے کہ وہ خود تو گائے سے محروم رہے اور ہوری اپنے گھر میں 'شاندار' گائے باندھے۔

اس حاسدانہ جذبے کے تحت وہ گائے کے مذہبی تقدس کو بھی فراموش کرتے ہوئے ہوری کی خوشیوں کو پامال کرنے پر اُتر آتا ہے اور موقع کا منتظر رہ کر، ایک دن وہ گائے کو زہر دے دیتا ہے۔ ہوری کے گھر میں کہرام برپا ہو جاتا ہے۔ اُس کا بھرم پل بھر میں چکنا چور ہو جاتا ہے۔ ہوری جانتا ہے کہ اس کی آرزوؤں کا گلا گھونٹنے والا اس کا اپنا بھائی ہے جس نے زہر دے کر ''گؤ ہتیا'' کی ہے پھر بھی وہ اس سے باز پرس نہیں کرتا بلکہ معاملہ کو سلجھانے کی کوشش کرتا ہے۔ جب بات بڑھ جاتی ہے اور اُس کی بیوی دھنیا اس سے کہتی ہے کہ بیٹے کے سر پر ہاتھ رکھ کر قسم کھا کہ تُو نے ہیرا کو گائے کے پاس کھڑا نہیں دیکھا۔ وہ کش مکش میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ یہ لمحہ اس کے لیے بڑا کربناک ہوتا ہے مگر بھائی کی ہمدردی اور خاندان کی عزت کو مدِنظر رکھتے ہوئے وہ جھوٹی قسم کھا لیتا ہے:

> ''ہوری نے گوبر کے سر پر کانپتا ہوا ہاتھ رکھ کر، کانپتی ہوئی آواز میں کہا، میں بیٹے کی قسم کھاتا ہوں کہ میں نے ہیرا کو ناند کے پاس نہیں دیکھا۔'' ۱۷

''ہوری ایک روایتی کسان کی طرح قاری کے روبرو ہوتا ہے۔ ''روایت پرست، قدامت پرست، مذہبی، اپنی بات کا پکا، محنتی اور ایماندار، ہر ظلم اور بے انصافی کو صبر و شکر کے ساتھ برداشت کرنے والا'' ۱۸ وہ اپنے عہد کی نمائندگی کرتے ہوئے لاکھوں کسانوں کی طرح رسم و رواج کے بندھنوں میں جکڑا ہوا نظر آتا ہے۔ روایتوں کو نباہنے اور 'مان مریادا' کو بحال رکھنے کی جدوجہد میں اپنا سب کچھ گنوا دیتا ہے۔ اپنی بساط سے بڑھ کر انسانی ہمدردی اور ایثار کا مظاہرہ اُس کے لیے پریشانیوں کا سبب ہوتا ہے:

> ''وہ سب کو مان کر چلتا ہے۔ دھرم کو، ایشور کو، سماج کو، مرد کے گھریلو فرائض کو لیکن وہ چل نہیں پاتا۔ سب ہی کے نام پر اس کو لوٹا جاتا ہے۔ پنڈا پروہت، سماج کے نیتا اور ٹھیکیدار، اس کے بھائی بھاوج سب اسے چھلتے ہیں۔'' ۱۹

مگر وہ اپنی راہ سے ہٹتا نہیں ہے:

> ''ہیرا اُس کی گائے کو زہر دے دیتا ہے جو اُس کی زندگی کی عزیز ترین آرزوؤں کا ایک مجسمہ تھی لیکن وہ ہیرا سے انتقام لینے کے لیے تیار نہیں ہے اور اتنا دیالو ہے کہ اسے جیل سے بچانے کے لیے وہ اپنے پاس سے ڈنڈ بھرتا ہے۔'' ۲۰

بیوی کی شدید مخالفت کے باوجود بھی وہ اس کو بچانے کے لیے ہر امکانی جتن کرتا ہے اور جس وقت یہ معلوم ہوتا ہے کہ داروغہ اس کے بھائی کے گھر کی تلاشی لینے والا ہے تو وہ بدحواس ہو جاتا ہے:

> ''ہوریؔ کا چہرہ ایسا فق ہو گیا گویا جسم کا سارا خون خشک ہو گیا ہو۔ تلاشی اس کے گھر ہوئی تو، اس کے بھائی کے گھر ہوئی تو، ایک ہی بات ہے۔ ہیرا الگ سہی پر دنیا تو جانتی ہے کہ اس کا بھائی ہے مگر اس سے اس کا کچھ بس نہیں۔ اس کے پاس روپے ہوتے تو پچاس لا کر داروغہ جی کے پاؤں پر رکھ دیتا اور کہتا سرکار، میری آبرو اب آپ کے ہاتھ ہے مگر اس کے پاس تو زہر کھانے کو ایک پیسہ نہیں ہے۔''[۲۱]

اس موقع پر گاؤں کے ''چاروں مُکھیا'' (داتا دین، جھنگری سنگھ، نو کھے رام اور ٹپیشوری) جو سماجی جرائم کے سرچشمہ ہیں، داروغہ سے ساز باز کر کے ایسے حالات پیدا کرتے ہیں کہ ہوریؔ داروغہ کو بطور رشوت روپے ادا کرنے کے لیے مجبور ہو جاتا ہے۔ وہ لوگ داروغہ سے اپنا حق المحت طے کرتے ہیں اور ساتھ ہی داروغہ کو دینے کے لیے ہوریؔ کو رقم اس انداز سے مہیّا کرتے ہیں کہ خود ان کو ہوریؔ سے بھی مالی منفعت حاصل ہو۔ بیان میں شدت اُس وقت پیدا ہوتی ہے جب ہوریؔ وہ روپے لے کر داروغہ کو دینے کے لیے جھنگری سنگھ کے گھر سے نکلتا ہے تو اس کی بیوی دھنیاؔ غضبناک ہو کر اس سے انگوچھا چھین لیتی ہے۔ ''گانٹھ مضبوط نہ ہونے کے سبب'' جھٹکے کے زور سے کھل جاتی ہے اور سارے روپے زمین پر بکھر جاتے ہیں:

> ''یہ روپے کہاں لیے جا رہا ہے؟ بتا! بھلا چاہتا ہے تو سب روپے لوٹا دے۔ نہیں کہے دیتی ہوں! گھر کے آدمی رات دن مریں، دانے دانے کو ترسیں، چیتھڑا پہننے کو نہ ملے اور انجلی بھر روپے لے کر چلا ہے اِجّت بچانے! ایسی بڑی ہے تیری اِجّت۔ جس کے گھر میں چوہے لوٹیں وہ بھی اِجّت والا ہے! دروگا تلاسی ہی تو لے گا، لے لے جہاں چاہے تلاسی۔ ایک تو سو روپے کی گائے گئی۔ اس پر پلیتھن! واہ رے تیری اِجّت!''[۲۲]

''ہوری لہو کا گھونٹ پی کر رہ گیا'' اس کا بس چلتا تو وہ روپے اٹھا کر داروغہ کو دے دیتا مگر

بیوی کے سامنے وہ ''مغلوب'' ہو جاتا ہے پھر بھی رکھ رکھاؤ، جھوٹے وقار اور بھرم کو برقرار رکھنے کی پوری کوشش کرتا ہے۔ وہ قرب و جوار میں بھائی کو تلاش کرتا ہے۔ جب اس کا کہیں پتا نہیں چلتا تو اس کے کھیت اور بیوی (پنیاؔ) کی طرف سے فکر مند ہوتا ہے اور دھنیا سے کہتا ہے:

> ''گائے گئی سو گئی، میرے سر ایک بپتا ڈال گئی۔ پنیاؔ کی چنتا مجھے مارے ڈالتی ہے۔''۲۳

'گئو دان' میں پنچایت کا جو روپ سامنے آتا ہے وہ ہر حساس شخص کو ذہنی صدمہ پہنچانے کے لیے کافی ہے۔ سماج کے سر برآوردہ لوگ جو صاحب ثروت، ذی اثر اور استحصال پسند ہوتے ہیں، پنچایت میں پنچوں کے روپ میں داخل ہو کر اس پر قابض ہو جاتے ہیں اور اپنے اغراض و مقاصد کے لیے اس کا استعمال کرتے ہیں۔ اس کی بدترین مثال گئو دان میں اُس وقت سامنے آتی ہے جب ہوریؔ کا بیٹا گوبرؔ، بھولاؔ کی بیوہ بیٹی جھنیاؔ کو گھر لے آتا ہے اور ہوریؔ جھنیاؔ کی مجبوریوں کو دیکھتے ہوئے اس کو اپنی بہو تسلیم کر لیتا ہے۔ ہوریؔ کے اس فعل کو نہ تو سماج قبول کرنے کے لیے تیار ہے اور نہ پنچ۔ پنچایت اُس پر سو روپیے نقد اور تین من غلّے کا جرمانہ کرتی ہے۔ دھنیاؔ پنچوں کے اس فیصلے پر ہنگامہ کرتی ہے لیکن ہوریؔ دھنیاؔ کو ڈانٹ کر خاموش کر دیتا ہے:

> ''پنچ میں پرمیسور رہتے ہیں۔ ان کا جو نیائے ہے وہی میری سر آنکھوں پر۔ اگر بھگوان کی یہی مرجی کہ ہم گاؤں چھوڑ کر بھاگ جائیں تو ہمارا کیا بس؟ ہمارے پاس جو کچھ ہے وہ کھلیان میں ہے، ایک دانہ بھی گھر میں نہیں آیا۔ جتنا چاہو لے لو۔ سب لینا چاہو تو لے لو، ہمارا بھگوان مالک ہے۔ جتنی کمی پڑے گی اس میں ہمارے بیل لے لینا۔''۲۴

دھنیاؔ ہوریؔ کی بات نہیں مانتی ہے اور ''بھرے ہوئے گلے سے'' کہتی ہے کہ ''میرے جیتے جی یہ نہیں ہونے'' کو ہے ''مر مر کر ہم نے کمایا'' ہے ''اسی لیے کہ پنچ لوگ مونچھوں پر تاؤ دے کر بھوگ لگاویں اور ہمارے بچے دانے دانے کو ترسیں۔'' سماجی جبر نے فرد کو کس طرح توڑ کر رکھ دیا ہے اور کسان کو کس حد تک مفلوج کر دیا ہے اس کی واضح مثال اُس وقت سامنے آتی ہے جب ہوریؔ بڑی بے بسی کے ساتھ اپنی بیوی سے کہتا ہے:

> ''دھنیاؔ! تیرے پیروں پڑتا ہوں، تو چپ رہ! ہم سب برادری کے چاکر ہیں،

> اس کے باہر نہیں جا سکتے۔ وہ جو ڈنڈ لگاتی ہے اسے سر جھکا کر مان لے۔‘‘[۲۵]

ہوری کے اس عاجزانہ رویّے اور منت و سماجت پر وہ ’’جھلا کر‘‘ پنچوں کو بُرا بھلا کہتی ہے:

> ’’یہ پنچ نہیں ہیں، راچھس ہیں۔ پکّے اور پورے راچھس! یہ سب ہماری جگہ جمین چھین کر مال مارنا چاہتے ہیں۔ ڈنڈ باندھ کا تو بہانہ ہے۔ سمجھاتی جاتی ہوں پر تمھاری آنکھیں نہیں کھلتیں۔ تم ان راچھسوں سے دیا کا آسرا رکھتے ہو۔ سوچتے ہو کہ دس پانچ من تمھیں دے دیں گے۔ منھ دھو رکھو۔‘‘[۲٦]

مگر ہوری اپنے عقائد کی بنا پر رسم و رواج کے بندھنوں کو توڑنے سے قاصر ہے۔ وہ ’’برادری سے الگ رہ کر جینے کا‘‘ تصور بھی نہیں کر سکتا ہے۔ پنچوں کے حکم کے بموجب وہ ’’پہر رات گئے تک کھلیان سے اناج ڈھو ڈھو کر جھنگری سنگھ کی چوپال میں ڈھیر کرتا رہا‘‘ حالانکہ یہ احساس ’’روح کو خشک کیے‘‘ دیتا تھا کہ ’’کل بال بچے کیا کھائیں گے؟ مگر ’’برادری کا خوف‘‘ اُسے ایسا کرنے پر اُکسا رہا تھا۔ ساتھ ہی یہ فکر اور بھی کمر توڑے دے رہی تھی کہ ابھی سو روپے کی گٹھری‘‘ تو سر پر سوار ہے۔ ’’بیس روپے تلہن‘‘ گیہوں اور مٹر سے مل گئے، باقی روپے پورے کرنے کے لیے اُس نے ’’اسّی روپے پر جھنگری سنگھ کے یہاں اپنا مکان ’’رہن کر دیا‘‘ بقول پروفیسر قمر رئیس ہوری کی ساری مصیبتوں کا سبب یہ ہے کہ اس نے برادری کے عتاب سے بے خوف ہو کر، جھنیا کی بے کسی اور مظلومی کو دیکھتے ہوئے اُسے اپنی بہو تسلیم کر لیا ہے لیکن پنڈت ماتا دین ہرکھو چمار کی لڑکی کو بطور رکھیل اپنے گھر رکھ لیتا ہے تو اُس کے اس بدترین فعل پر نہ سماج معترض ہوتا ہے، نہ پنچایت بازپُرس کرتی ہے:

> ’’ماتا دین ایک چماری سے آشنائی کیے ہوئے تھا۔ اسے سارا گاؤں جانتا تھا مگر وہ تلک لگاتا تھا، پوتھی پترا پڑھتا تھا، کتھا بھاگوت کہتا تھا اور پروہتی کا کام کرتا تھا۔ اس کے وقار میں ذرا بھی کمی نہ تھی۔ وہ روزانہ اشنان پوجا کر کے اپنے گناہوں کا کفارہ ادا کر دیتا تھا۔‘‘[۲۷]

ماتا دین پنچایت اور سماج دونوں کی گرفت سے دور رہتا ہے۔ اس کے سلیا سے ناجائز تعلقات ہیں مگر برہمن ہونے کے سبب اس پر کسی کو کوئی اعتراض کرنے کی جرأت نہیں اور اگر کبھی

کسی نے جسارت کی تو داتا دین نے:

> ''مہا بھارت اور پرانوں سے ان برہمنوں کی ایک لمبی فہرست پیش کردی، جنھوں نے دوسری ذات کی لڑکیوں سے تعلق پیدا کرلیا تھا اور ساتھ ہی یہ ثابت کردیا کہ اُن سے جو اولاد ہوئی وہ برہمن کہلائی اور آج کل کے جو برہمن ہیں وہ اسی کی اولاد ہیں۔ یہ رواج شروع ہی سے چلا آرہا ہے اور اس میں کوئی شرم کی بات نہیں۔'' ۲۸

لیکن ہوریؔ کا فعل پنچوں کے نزدیک قابل معافی نہیں ہوسکتا۔ اس لیے کہ وہ ایک پسماندہ طبقہ کا فرد ہے۔ انسانی زندگی میں اسی تضاد اور تصادم کو پریم چند نے گئو دان کے ذریعہ پیش کیا ہے اور جاگیردارانہ نظام کے اُس شرمناک پہلو کو اجاگر کیا ہے جہاں فرد کی کوئی حیثیت نہیں ہے۔ اُسے اپنی مرضی کے مطابق عمل کرنے کا حق نہیں پہنچتا ہے۔ وہ اپنے جذباتی، نجی مسئلے، پسند ناپسند کا بھی فیصلہ خود نہیں کرسکتا ہے۔

ہوریؔ کی غربت اور پستی کا سبب جہاں دوسری قوتوں کا استحصال ہے وہاں اُس کی اپنی ضعیف الاعتقادی بھی ہے۔ وہ جھوٹی عزت، نمود و نمائش اور روایتوں کے بندھنوں میں جکڑا رہتا ہے۔ ان بندشوں کو توڑنے کی وہ کوئی جدو جہد نہیں کرتا ہے۔ سنکھ کی آواز اور یہ خبر کے گاؤں میں آرتی پوجا ہورہی ہے اُسے بے چین کردیتی ہے:

> ''وہ دل مسوس مسوس کر رہ جاتا تھا۔ اس کے پاس ایک پیسہ بھی نہیں ہے۔ تانبے کا ایک پیسہ! آرتی کے پُن اور مہاتم کا اسے بالکل دھیان نہ تھا۔ بات تھی صرف بیوہار کی۔ ٹھاکر جی کی آرتی ہو تو وہ صرف اپنی بھگتی کی بھینٹ دے سکتا تھا، مگر رواج کیسے توڑے؟ سب کی نگاہوں میں پوجِ کیسے بنے؟'' ۲۹

اسی طرح جب گوبرؔ، پنڈت داتا دینؔ کو دو سو روپیے دینے سے انکار کرتے ہوئے اصل حساب کے مطابق ستر روپیے بتاتا ہے تو داتا دینؔ ناراض ہو کر ہوریؔ سے کہتا ہے:

> ''یہ سمجھ لو کہ۔ میرے روپے ہجم کر کے تم چین نہ پاؤ گے۔ اگر میں برہمن ہوں تو اپنے پورے دو سو روپے لے کر دکھا دوں گا اور تم میرے دوارے پر جاؤ گے اور

> ہاتھ جوڑ کر دے آؤ گے۔'' ۳۰

ہوریؔ داتا دینؔ کے ان الفاظ کو سن کر گھبرا جاتا ہے۔ اس کے ''پیٹ میں دھرم کی ہلچل'' پیدا ہو جاتی ہے۔ وہ روایتی اور اندھی عقیدت مندی سے مغلوب ہو کر سوچتا ہے:

> ''برہمن کے روپے! اس کی ایک پائی بھی دب گئی تو ہڈی توڑ کر نکلے گی۔ ایشور نہ کرے کہ برہمن کا گُسہ کسی پر گرے۔ گھرانے میں کوئی چلّو بھر پانی دینے والا، گھر میں دیا جلانے والا بھی نہیں رہ جاتا۔ اس کا مذہب پرست دل دہل اٹھا۔ اس نے دوڑ کر پنڈت جی کے پیر پکڑ لیے اور درد بھری آواز میں بولا، مہراج جب تک میں جیتا ہوں میں تمہاری ایک ایک پائی چکاؤں گا۔'' ۳۱

ممتاز حسین کے الفاظ میں ہوریؔ:

> ''جن سماجی اقدار، محبت و مروّت، ایثار و اکرام کا حامل ہے وہ انھیں باوجود مصائب کے مرتے دم تک نبھاتا ہے اس کا لڑکا گوبرؔ اسے طعنہ دیتا ہے کہ جس دیش میں افلاس و غربت ہو وہاں یہ قدریں بے معنی ہیں لیکن ہوریؔ اپنی ڈگر سے ہٹتا نہیں ہے۔'' ۳۲

اُس کے اس رویے کو دیکھ کر گوبرؔ غصہ بھرے انداز میں کہتا ہے، کہ ''تمھیں لوگوں نے تو ان سب کا سبھاؤ بگاڑ دیا ہے'' جس کی وجہ سے یہ ''من مانی'' کرتے ہیں۔ ہوریؔ اپنے خیال سے سچائی کا پہلو'' لیتے ہوئے کہتا ہے:

> ''دھرم نہ چھوڑنا چاہیے بیٹا، اپنی اپنی کرنی اپنے اپنے ساتھ ہے۔ ہم نے جس بیاج پر روپے لیے وہ تو دینے ہی پڑیں گے۔ پھر بامھن ٹھہرے، ان کا پیسہ ہمیں پچے گا؟--- جب تک میں جیتا ہوں، مجھے اپنے رستے چلنے دو۔ جب مر جاؤں تو تمھارے جی میں جو آئے وہ کرنا۔'' ۳۳

ہوریؔ کی پوری فصل جرمانے کے نذر ہو چکی ہے۔ مکان جھنگری سنگھ کے یہاں رہن ہے، گائے کے بدلے بھولاؔ نے دونوں بیل چھین لیے ہیں۔ داتا دین کو ''صرف بوائی کے لیے آدھی فصل'' دینی پڑی ہے بقیہ آدھی فصل ''مہاجن'' نے لے لی ہے۔ قرض اور لگان بڑھتا جا رہا ہے اور

وہ کسان سے مزدور بن چکا ہے۔ پنڈت داتا دین سے اس کا ''پروہت اور ججمان کا ناتا'' ختم ہو کر ''مالک اور مزدور کا رشتہ'' قائم ہو چکا ہے۔ غرض کہ اس کی حالت روز بروز ابتر ہوتی جا رہی ہے۔ اعصاب شکستہ اور ہمتیں پست ہونے لگی ہیں:

> ''زندگی کی جدو جہد میں اسے ہمیشہ شکست ملی، مگر اس نے کبھی ہمت نہ ہاری۔ ہر شکست گویا اسے قسمت سے لڑنے کی طاقت دیتی تھی مگر اب وہ اس آخری حالت میں پہنچ گیا تھا جب اس میں خود اعتمادی بھی نہ رہ گئی تھی۔'' ۳۴؎

نہایت منظم انداز میں ترتیب دیا گیا پلاٹ یہ تاثر دینے میں کامیاب ہے کہ حالات و حادثات نے ہوری کے اعصاب کو شکستہ اور حوصلوں کو اتنا پست کر دیا ہے اور اُسے اِس مقام پر پہنچا دیا ہے جہاں اس سے کوئی بھی غیر انسانی فعل سرزد ہو سکتا ہے۔ بالآخر وہ اپنی تین بیگھے کی خاندانی زمین کو بچانے کی خاطر، اپنی بیٹی روپا کو دو سو روپے کے عوض ادھیڑ عمر رام سیوک کے سپرد کر دیتا ہے' اُس کے اِس فعل کا ذمہ دار کون ہے؟ ہوری خود ہے یا وہ سماج اور مروجہ نظام جس نے ایسے حالات پیدا کیے ہیں کہ ہوری جیسے لوگ ایسا کرنے کے لیے مجبور ہیں:

> ''ہوری نے روپے لیے تو اُس کا ہاتھ کانپ رہا تھا۔ اُس کا سر اُوپر نہ اُٹھ سکا، منھ سے ایک لفظ نہ نکلا، گویا ذلت کے اتھاہ سمندر میں گر پڑا ہو اور گرتا چلا جا رہا ہو۔ آج تیس سال زندگی سے لڑتے رہنے کے بعد وہ ہار گیا ہے اور ایسا ہارا ہے کہ گویا اسے شہر کے پھاٹک پر کھڑا کر دیا گیا ہے اور جو جاتا ہے وہ اس کے منھ پر تھوک دیتا ہے اور وہ چلاّ چلاّ کر کہہ رہا ہے کہ بھائیو! میں رحم کا مستحق ہوں، میں نے نہیں جانا کہ جیٹھ کی لُو کیسی ہوتی ہے۔ ماگھ کی برکھا کیسی ہوتی ہے۔ اس بدن کو چیر کر دیکھو اس میں کتنی جان رہ گئی ہے اور وہ کتنی چوٹوں سے چُور اور ٹھوکروں سے کُچلا ہوا ہے۔ اس سے پوچھو، کبھی تو نے آرام کے درشن کیے ہیں، کبھی تو چھاؤں میں بیٹھا ہے؟ اس پر یہ ذلت اور وہ اب بھی جیتا ہے، نامرد، لالچی، کمینہ! اس کا سارا اعتقاد جو بہت گہرا ہو کر ٹھوس اور اندھا ہو گیا تھا، گویا ٹکڑے ٹکڑے ہو گیا ہو۔'' ۳۵؎

یہ حادثہ ہوریؔ کو توڑ دیتا ہے پھر وہ زیادہ دنوں نہیں چل پاتا ہے اس طرح کہنے کو ایک کہانی ختم ہو جاتی ہے لیکن ہوریؔ کی طرح اُس کے کروڑوں ساتھی اس کہانی کو دُہرانے کے لیے زندہ رہتے ہیں۔

’گئو دان‘ کا اختتام ہوریؔ کے ایسے انجام سے ہوتا ہے جس نے اُس دور کی دیہی زندگی کی سماجی بنیادوں کے کھوکھلے پن کو پوری طرح واضح کر دیا ہے۔ بعض شریف النفس سماجی فلاح و بہبود کی خاطر، کچھ باتوں کی ابتدا کرتے ہیں۔ وہ باتیں وقت کی ضرورتوں اور حالات کے تقاضوں کو پورا کرتی ہیں۔ رفتہ رفتہ سارا سماج بخوشی ان کو اپنا لیتا ہے۔ اس طرح مذہبی اور سماجی، رسوم اور روایات ظہور پذیر ہوتے ہیں لیکن گذرتے ہوئے وقت کے ساتھ ساتھ صاحب اقتدار اور انسانی برادری کے ذمہ دار افراد کے خلوص میں کمی آ جاتی ہے۔ وہ اپنے مفادات کو عزیز رکھتے ہوئے ان رسوم اور روایات کے ذریعے ذاتی منفعت کے راستے تلاش کر لیتے ہیں اور دوسروں کو اپنا دستِ نگر بننے کے لیے مجبور کر دیتے ہیں۔ ناول گئو دان معنوی رعایت سے اس کی بہترین مثال ہے۔ دیہی علاقوں میں گائے کی اہمیت کے پیش نظر گئو کا دان بلا شبہ ایک بہترین سماجی فلاح کا کام ہو سکتا ہے لیکن جو نظیر ”گئو دان‘ میں ملتی ہے اُسے تو انسانی زندگی کا المیہ ہی کہا جا سکتا ہے۔ ناول کا اختتام فردِ واحد کا المیہ نہیں بلکہ ملک کے دیہی علاقوں میں رہنے والے کروڑوں محنت کش کسانوں کا ہے۔ ہوریؔ تو محض اُن میں سے ایک ہے جو اپنی تمام تر مفلسی اور محرومیوں کے باوجود زندگی بھر گائے پالنے کی ناکام کوشش کرتا ہے اور بالآخر حالات و حادثات کا شکار ہو کر ٹوٹ جاتا ہے۔ پنڈت اس کی نجات کے لیے گئو کو دان کرنے کی تلقین کرتا ہے۔ یہ جانتے ہوئے کہ اُس کا کُل اثاثہ چند ٹکوں پر منحصر ہے۔ وہ شخص جو ساری زندگی گائے کے لیے ترستا رہا ہو اور ”گائے کا ارمان من ہی میں“ لیے دنیا سے چل بسا ہو اُس کے لیے بھی گئو کی ”دکشنا“ لازمی قرار دی جائے تو اس سے بڑھ کر انسانی زندگی کا المیہ، کیا ہو سکتا ہے۔

ناول کا مطالعہ ظاہر کرتا ہے کہ گئو دان کے خالق نے یہ محسوس کر لیا تھا کہ ملک میں رہنے بسنے والے کروڑوں کسانوں کی زندگیاں ایسے المیوں سے بھری پڑی ہیں:

> ”کسان زندگی بھر محنت کرتا ہے لیکن اس کی محنت کا پھل اسے نہیں ملتا۔ زمیندار

> بھی اس پر ظلم کرتا ہے اور پولیس بھی اس کے ساتھ زیادتی کرتی ہے۔ وہ حق پر ہوتا ہے لیکن کوئی اس کی دادرسی نہیں کرتا اور کسان کی زندگی اسی المیہ پر ختم ہو جاتی ہے۔''[۳۶]

پریم چند ان حالات سے پوری طرح واقف تھے۔ وہ زمینداروں اور سماج کے ذمہ داروں کے طور طریق کو سمجھتے تھے اور اس بات سے آگاہ تھے کہ کسان کی زندگی:

> ''زمیندار کو لگان، ساہوکار کو سود، برہمن کو دچھنا، برادری کو تاوان اور تھانیدار کو رشوت دینے میں گزر جاتی ہے۔''[۳۷]

اُن کی آرزوئیں تشنہ رہتی ہیں۔ انھیں نہ تو ذہنی اور جسمانی سکون ملتا ہے اور نہ ہی پوری طرح اُن کے پیٹ کو روٹی اور تن ڈھانکنے کو کپڑا میسر ہوتا ہے۔ وہ یہ بھی جانتے تھے کہ خود غرض عناصر، جن کی گرفت عوام پر مضبوط ہے، بھولے بھالے عوام کی کمزوری اور اندھی عقیدت مندی سے فائدہ اٹھا کر اپنے مفادات کے حصول کی خاطر ان کا جارحانہ استحصال کرتے ہیں۔ ہوریؔ کا کردار اس کا واضح ترجمان ہے۔ انھوں نے گئودان میں ایک فرد کو لے کر کہانی کو اس طرح پیش کیا ہے کہ پورا معاشرہ اس ایک فرد کے اندر سمٹ آتا ہے اور وہ فرد پورے معاشرے کو منعکس کرتا ہے۔ ناول کا ابتدائی تاثر محدود اور اس کا محور ہوریؔ کا کنبہ معلوم دیتا ہے۔ کہانی اس ایک خاندان کے گرد گھومتی ہوئی آگے بڑھتی ہے اور رفتہ رفتہ احساس دلاتی ہے کہ پریم چند نے اس ایک خاندان کے سہارے پورے دیہی طبقے کی زندگی بیان کر دی ہے۔ انسانوں کے بیچ تفریق اور امیر و غریب کی اس شدید کش مکش کو عریاں کر دیا ہے جو سالہا سال سے اُن کے درمیان چلی آرہی تھی۔ پروفیسر قمر رئیس ہوریؔ کے تعلق سے تحریر فرماتے ہیں:

> ''پریم چند نے ہوریؔ جیسے ادنیٰ اور عام کسان کو ناول کا ہیرو بنا کر اس کے کردار کا مکمل نشو و نما دکھا کر ہندوستان کے افسانوی ادب میں ایک نئی روایت کی بنا رکھی ہے۔ اس کا کردار اردو ادب کے عظیم اور امر کرداروں میں سے ایک ہے۔ وہ نہ صرف اپنے طبقے کے سماجی مسائل کا نمائندہ ہے بلکہ ہم اس کے کردار میں جاگیردارانہ نظامِ زندگی میں پرورش پائے ہوئے کسانوں کی نفسیات کے

> سارے پیچ وخم کا مطالعہ کر سکتے ہیں۔"۳۸؎

اِس علامتی کردار کے متعلق ممتاز حسین "ادب اور شعور' میں لکھتے ہیں:

> "وہ (پریم چند) ہوری کو صرف ایک فریادی اور مظلوم کی حیثیت سے پیش کرنا چاہتے تھے تاکہ اس کی حالت دیکھ کر انسانیت بیدار ہو اور دانشور طبقہ اس کے مقصد کی حمایت کرے۔"۳۹؎

پریم چند نے ہوری کے خدوخال ڈھالنے میں مختلف رنگ روپ کے تمام نقش نگار اس طرح شامل کیے ہیں کہ اُس دور کے کسان کی اصل صورت آنکھوں میں اُتر آتی ہے۔ مروّجہ نظام کے نتیجے میں جارحانہ استحصال کا شکار ایک ایسا کسان سامنے ہوتا ہے۔ جس کی محنت کی بدولت دوسروں کو اناج میسر آتا ہے اور وہ دانے دانے کے لیے محتاج رہتا ہے، جس کے بیگار سے دوسرں کی حویلیاں تعمیر ہوتی ہیں لیکن اُن کی اپنی رہائش چوپال سے بھی بدتر ہوتی ہے جس کی مشقت کی کمائی اُس کے اپنے کام نہ آ کر دوسروں کو کمخواب مہیا کرتی ہے اور خود تن ڈھانکنے کے لیے چیتھڑوں کو ترستا ہے۔ جو دوسروں کے آڑے وقتوں میں کام آتا ہے لیکن اُس کے اپنے مقدّر میں بس محرومیاں ہوں۔ ایسے کسان کا نام ہوری ہے جو نوآبادیاتی دور کے ایک عام کسان کی علامت ہے۔

ہوری 'گئو دان' کی روح ہے۔ اس کردار کے توسط سے ناول کا آغاز ہوتا ہے اور المناک موت پر اختتام۔ اور وہ بھی روایتی انداز میں نہیں۔ پروفیسر شکیل الرحمٰن لکھتے ہیں:

> "ہوری کی گفتگو، اُس کی سوچ اور آرزو سے ہم پہلے باب کے بارہ صفحات میں ہی اُسے پہچان لیتے ہیں...............سانولے رنگ اور پچکے ہوئے چہرے کا یہ کسان خود ایک دنیا ہے جو غم اور خوشی کی لہروں میں اُبھرتا ڈوبتا رہتا ہے۔"۴۰؎

فکشن کا قاری محسوس کرتا ہے کہ اس کردار کو خلق کرنے کے لیے ہی فن کار نے ناول تخلیق کیا ہے۔ بقیہ کردار اس علامتی کردار کو اُجاگر کرنے، اور اُسے تقویت پہنچانے کے لیے متحرک نظر آتے ہیں حالانکہ ہوری کے علاوہ ناول میں جو ڈھیر سارے کردار ہیں وہ بھی اپنی اہمیت کا احساس دلاتے ہیں اور واقعات سے رشتہ رکھتے ہیں مگر کینوس پر پھیلتے ہوئے تمام نقش و نگار کسی نہ کسی زاویے سے اُسی ایک کڑی سے منسلک ہو جاتے ہیں جس کا نام ہوری ہے اور یہ نام ایک ایسی

علامت بن کر اُبھرتا ہے جو صدیوں کے دیہی معاشرے سے قاری کو متعارف کرا دیتا ہے۔ فضا، ماحول، زبان، بیان اور ان کے برتاؤ کے اعتبار سے بھی 'گئودان' اردو ناول کی تاریخ میں اپنا ایک منفرد مقام رکھتے ہوئے بیسویں صدی کا پہلا بڑا ناول قرار پاتا ہے۔

حواشی:

۱ : ادب اور شعور۔ ،ممتاز حسین، ص ۲۶۶۔
۲ : ایضاً، ممتاز حسین، ص ۲۶۷-۲۶۸۔
۳ : گئودان کا جائزہ (نیا ادب) مرتب قاضی عبدالغفار، ص ۱۷۶۔
۴ : تنقیدی اشارے، آل احمد سرور، ص ۲۲۔
۵ : آج کا اردو ادب، ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، ص ۱۸۶۔
۶ : ناول گئودان پر ایک نظر، فروغ اردو لکھنؤ پریم چند نمبر، اپریل تا اگست ۱۹۷۸ء، ص ۸۷۔
۷ : آج کا اردو ادب، ص ۱۳۱۔
۸ : گئودان، پریم چند، ص ۵۷۔
۹ : ایضاً، پریم چند، ص ۱۹۳۔
۱۰ : اردو ادب کی ایک صدی۔ ڈاکٹر سید عبداللہ، ص ۱۸۳۔
۱۱ : گئودان، ص ۵۸۲۔
۱۲ : پریم چند کی تخلیقات کا جمالیاتی پہلو، اصغر علی انجینئر، [آج کل، دہلی، پریم چند نمبر ۱۹۸۰ء] ص ۱۴۔
۱۳ : گئودان، ۸۔
۱۴ : ایضاً، ۵۹-۶۰۔
۱۵ : ایضاً، ۴۱۔
۱۶ : پریم چند فن اور تعمیر فن، پروفیسر جعفر رضا، ص ۵۹۔
۱۷ : گئودان، ص ۱۷۸۔
۱۸ : آج کا اردو ادب، ص ۱۸۶۔

۱۹ : پریم چند ایک ادھین ڈاکٹر رام رتن بھٹناگر، ص ۱۶۶۔

۲۰ : ادب اور شعور، ص ۲۶۴۔

۲۱ : گئودان، ص ۱۸۳۔

۲۲ : ایضاً، ۱۸۶۔

۲۳ : ایضاً، ۱۹۲۔

۲۴ : ایضاً، ۲۰۹-۲۱۰۔

۲۵ : ایضاً، ۲۱۔

۲۶ : ایضاً، ۲۱۱-۲۱۲۔

۲۷ : ایضاً، ۲۰۳-۲۰۴۔

۲۸ : ایضاً، ۴۰۵۔

۲۹ : ایضاً، ۳۰۸۔

۳۰ : ایضاً، ۳۶۰۔

۳۱ : ایضاً، ۳۶۰۔

۳۲: ایضاً، ۲۶۴۔

۳۳: ایضاً، ۳۶۱-۳۶۲۔

۳۴ : ایضاً، ۵۷۲۔

۳۵ : ایضاً، ۵۸۵۔

۳۶: آج کا اردو ادب، ص ۱۸۷۔

۳۷: پریم چند کا تنقیدی مطالعہ، پروفیسر قمر رئیس، ص ۴۲۴۔

۳۸: ایضاً، ص ۴۵۴۔

۳۹: ادب اور شعور، ص ۲۶۹۔

۴۰: پریم چند کا فن، پروفیسر شکیل الرحمٰن، ص ۳۰۔

مغرب، مشرق پر کیوں کر اثر انداز ہوا

(اُردو ناول کے حوالے سے)

مغرب ہو یا مشرق، ہر علاقے اور ہر زمانے میں انسان کو دل بہلانے کے وسائل کی تلاش رہی ہے تاکہ وہ اپنی جسمانی تکان، پریشانی اور اُلجھن کا سد باب کر سکے۔ اس ضمن میں قصہ کہانی اس کی بہترین رفیق رہی ہے کہ اس میں خواہشات کی تکمیل کا ایک امکان بھی پوشیدہ ہوتا ہے اور ذہنی و قلبی سکون بھی۔ آرزوئیں جن کو خارجی زندگی میں مکمل ہونا دشوار ہوتا ہے، تخیلاتی دنیا میں تکمیل پاتی ہیں۔ خیال و خواب کی حسین و جمیل دنیا قدیم قصے کہانیوں میں آباد کی گئی ہے جہاں حسن و نور کی رعنائیاں بھی ہیں اور لطف و نشاط کی محفلیں بھی مافوق الفطرت کردار اور محیّر العقل واقعات کی بہتات نے دلچسپی کو مہمیز مگر غور و فکر کی صلاحیت کو محدود کیا۔ اس سے تن آسانی کو فروغ ملا۔ زندگی سے فرار اور حقیقت سے اِعراض تصورات اور تخیلات کا طرۂ امتیاز رہا ہے لیکن حقائق کو بہت دنوں تک نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ جب سائنسی تصورات اور ایجادات کی بدولت شعور پختہ اور نظر وسیع ہوئی تو انسان فطرت کے پیچھے بھاگنے کے بجائے اُس کی حقیقت اور ماہیت کو سمجھنے کی کوشش کرنے لگا، اور محیرالعقل باتوں اور مافوق الفطرت چیزوں سے خوف زدہ ہونے کے بجائے اُن سے مقابلہ کرنے کی تدبیریں کرنے لگا۔ اپنی ضروریات اور اُن کی اہمیت سے آگاہ ہونے کے بعد انسان نے عمل اور جہد کا راستہ اختیار کیا، اور اس میں پہل مغرب نے کی۔

نوآبادیاتی نظام کی تاریخ اس کی گواہ ہے کہ مغرب کے سائنسی افکار و نظریات نے مشرق کو متاثر کیا۔ جنگ پلاسی کے بعد برِ صغیر کے مفکروں اور دانشوروں نے نئی ایجادات کی اہمیت کو محسوس

کرلیا۔ جلد ہی وہ اس حقیقت کو جان گئے کہ مُغلوں کے زوال کے ساتھ ساتھ فرصت وفراغت کے لمحات بھی ختم ہو چکے ہیں۔ وقت تیزی سے بدل رہا تھا۔ ضروریات زندگی اور اُن کی قدروں کا تقاضا بڑھ چکا تھا، چنانچہ ہزار شیوہ زندگی کے اَن گنت مسائل کے اظہار کے لیے 'ناول' وجود میں آیا۔ دیکھتے ہی دیکھتے صدیوں کے رائج افسانوی ادب کے منظرنامے پر وہ اِس طرح چھا گیا کہ داستانیں اگلے وقتوں کی کہانیاں قرار دی جانے لگیں۔

ہندوستان میں رائج لوک کتھائیں، فارسی، ترکی داستانیں اُس عہد کا تقاضا تھیں جب عوام خوشحال تھی، لوگوں کے پاس فرصت اور فراغت تھی۔ نادر شاہی حملے کے بعد ملک آزاد ضرور تھا لیکن انتہائی پُر آشوب حالات سے دوچار تھا۔ ہر خاص و عام پریشان، بدحواس اور خوف زدہ تھا۔ خود کو مجبور و بے کس پا کر حالات سے فرار حاصل کرنے کے لیے اُس نے تخیل کی دنیا میں پناہ لی تھی اور خاص طور سے اردو داستانوں سے اپنا دل بہلانا شروع کیا اور اُس پہلو کو فوقیت دی جو تن آسانی اور ذہنی وقلبی قرار کا سبب بنتا ہے۔ حالات کے پیشِ نظر عملی جدوجہد سے چشم پوشی اختیار کرنے والی عوام نے تخیلاتی دنیا میں ایسی پناہ لی کہ ماحول اور اردگرد سے یکسر بے خبر ہو گئے۔ وقت نے کروٹ لی تو ملک غلام ہو چکا تھا۔ انگریزوں کی حکمرانی تھی اور انگریزی زبان کا تسلط۔ تخلیق کاروں نے اس بدلی ہوئی فضا میں انگریزی زبان و ادب کے وسیلے سے ناول کا آغاز کیا اور جلد ہی ناول نے داستان کی جگہ لے لی۔

ناول کو داستان کی ترقی یافتہ شکل بھی کہا جا سکتا ہے۔ جدید، واضح اور کامیاب شکل۔ ابتدائی دور کے ناولوں کا مطالعہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ اُن میں زندگی کی بھرپور ترجمانی ہوتی تھی اور تمام فنی لوازمات کا اہتمام بھی ملحوظ تھا۔ زندگی کو خوش گوار بنانے میں مشرق ومغرب کی کشاکش نظر آتی ہے لیکن فنّی لوازم میں مغرب کا اہتمام بھی واضح ہے۔ مولوی کریم الدین سے راشد الخیری تک کے ناولوں میں فکری اعتبار سے مشرقی روایات اور ہندوستانی تہذیب کو قائم رکھنے کی جستجو ہے تو فنّی اعتبار سے مغرب کی طرف قدم بڑھانے کا رجحان بھی ہے۔ شاید اسی کشاکش کی بدولت پریم چند کو ترقی پسند ادبی تحریک کی پہلی کل ہند کانفرنس میں خطبۂ صدارت میں کہنا پڑا کہ اب ہمیں حسن کے معیار کو بدلنا ہوگا۔ ناول میں فن کے بدلاؤ کی رو کچھ اس طرح آگے بڑھی کہ قصہ کہانی کی مشرقیت

پر مغربیت اثر انداز ہوتی گئی۔

تکنیک کے اعتبار سے دیکھیں تو تقسیمِ ہند سے پہلے لکھے گئے بیشتر ناولوں کے امتیازی عناصر میں قصہ، پلاٹ، کردار، مکالمہ، منظر، اسلوب، وقت اور مقام کا تعین اور نقطۂ نظر یا نصب العین کو شامل کیا گیا ہے۔ اِس میں عموماً ابتدا ہی سے کش مکش کا آغاز ہو جاتا ہے اور نقطۂ عروج تک پہنچتے پہنچتے قارئین پوری طرح مسحور ہو جاتے ہیں جب قاری میں تحیر و تجسّس کا جذبہ ماند پڑتا ہے اور سارے اسرار کھل جاتے ہیں تو ناول اپنی انتہا کو پہنچتا ہے۔

صنفِ ناول میں روزِ اوّل سے زبان و بیان کی اہمیت پر بھی خاصا زور دیا جاتا ہے۔ مکالمہ و منظر نگاری کے لیے زبان پر گرفت ضروری ہے کیوں کہ جس طبقہ یا معاشرہ کو ناول میں پیش کرنا مقصود ہوتا ہے وہی پیرایۂ اظہار اختیار کرنا ہوتا ہے۔ قصہ کو روزمرّہ کی زبان میں پیش کیا جاتا ہے۔ قصہ کے گرد چھوٹے چھوٹے واقعات بڑے منظم طریقے سے پیش کیے جاتے ہیں جو ایک دوسرے سے مربوط اور ہماری روزمرّہ کی زندگی کا پرتو ہوتے ہیں۔ اسی طرح کردار بھی ایک دوسرے سے پوری طرح منسلک اور کسی بھی طبقے کے افراد ہو سکتے ہیں۔ ناول میں تخیل کو کم، انسانی جذبات، احساسات اور افکار کو زیادہ اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ یہاں انسانی زندگی کے ہر پہلو کی تبدیلی اور کش مکش کو ثقافتی، سماجی، اقتصادی اور سیاسی پس منظر میں پیش کیا جاتا ہے۔ یہ نفسیاتی گتھیوں کو سلجھا کر انسانی ذہن اور کردار کے مطالعے میں مددگار رہتا ہے۔ اس میں فرسودہ رسوم پر طنز، محنت کش و سرمایہ دار کی کش مکش اور معاشرے کی حقیقی تصویر قاری کے لیے لمحۂ فکریہ پیش کرتی ہے۔

اردو ناول کے فروغ کا بنیادی سبب یہی ہے حالانکہ پسندیدگی اور مقبولیت کے کئی اسباب اور بھی ہیں۔ مثلاً انیسویں صدی کا بدلا ہوا سیاسی، سماجی، ثقافتی، اقتصادی اور ادبی منظر نامہ، ہندوستانیوں میں شکست خوردگی کے احساس کی وجہ سے کچھ کر دکھانے کا جذبہ، تعلیم و تربیت سے عوامی دلچسپی، قصے کہانی کا فطری میلان، غور و فکر کا معروضی رجحان، طباعت و تراجم کی سہولتیں وغیرہ۔ اس تناظر میں اردو کے ابتدائی دور کے ناولوں کے مطالعہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ قصہ نگاری کا نیا، دلچسپ اور مؤثر باب تھا جو مغرب سے مستعار ہونے کے باوجود مشرق کا ترجمان بن کر مقبول ہوا۔ اسی وجہ سے اصلاحی، اخلاقی، سماجی زاویوں کے ساتھ رومانی، سیاحتی اور جاسوسی ناول

بھی لکھے گئے جو عوام میں بہت مقبول ہوئے۔ نول کشور پریس اور پھر دوسرے اداروں کی بدولت مشہور ناولوں کے تراجم نے مذکورہ صنف کے دائرے کو اور بھی وسعت بخشی۔ عوامی مقبولیت میں مزاحیہ ناول بے حد معاون ثابت ہوئے۔ چونکہ ہنسنا اور ہنسانا انسانی سرشت میں شامل ہے اس کے لیے کسی مخصوص محفل یا مجلس کی ضرورت نہیں ہوتی ہے۔ یہ فطری جذبہ خوشی کا مظہر بھی ہوتا ہے اور دل و دماغ کی شگفتگی کا ذریعہ بھی۔ حسِ مزاح کے عنصر کی آمیزش ہمیں محض ابتدائی دور کے ناول نگاروں کے یہاں ہی نہیں بعد کے ناولوں میں بھی ملتی ہے۔ بلاشبہ رتن ناتھ سرشار سرِ فہرست ہیں جنھوں نے میاں آزاد اور خوجی کے کردار میں لطف و انبساط کے ساتھ ساتھ طنز و مزاح کو اس طرح تحلیل کر دیا ہے کہ زوال پذیر معاشرہ کی منھ بولتی تصویر قاری کے روبرو ہوتی ہے۔ محمد علی طبیب، مولوی مظہر الدین، قاری سرفراز حسین، منشی سجاد حسین، قاضی عبدالغفار، عظیم بیگ چغتائی، شوکت تھانوی وغیرہ نے اپنے اظہارِ خیال کے لیے تیکھے لہجے اور لطیف انداز بیان کو وسیلہ بنایا۔ اس طرح انھوں نے اپنی زندہ دلی اور بذلہ سنجی کے سہارے صنف ناول میں وقیع اضافہ کیا ہے۔ یہاں یہ بھی ملحوظ رکھنا ہے کہ ناول کی فنی اور فکری نشو و نما میں ترجموں نے خاصی رہنمائی کی ہے۔ دوسری زبانوں کے شہ پاروں کی بدولت اردو ناول کو نئے موضوعات میسّر آئے، اندازِ بیان کی نئی روشنی ملی، غور و فکر کے نئے رجحانات اور موضوعات حاصل ہوئے۔ شروع سے ہی بیشتر ادیبوں کی یہ کوشش رہی کہ ترقی یافتہ زبانوں کے اچھے ناولوں کو اردو میں منتقل کیا جائے تاکہ قاری کو زندگی کے حقائق کے ساتھ ساتھ دلچسپی کے زیادہ سے زیادہ سامان فراہم ہوسکیں اور ہمارے ناول نگاروں کے سامنے فن کے بہتر نمونے آسکیں۔

غیر ملکی زبانوں میں انگریزی، فرانسیسی، روسی، جرمنی، ترکی کے اہم ناولوں کے اَن گنت ترجمے ہوئے۔ ملکی زبانوں میں اردو ناول نے سب سے زیادہ استفادہ بنگالی ناولوں سے کیا اور خاص طور سے رابندر ناتھ ٹیگور کے اثرات کو قبول کیا۔ منشی نول کشور نے اس جانب خصوصی توجہ دی اور منشی تیرتھ رام فیروز پوری نے اسے عوام تک پہنچانے میں اہم کردار ادا کیا۔ پریم چند، نیاز فتح پوری، سدرشن، اعظم کریوی، ل۔ احمد وغیرہ نے ٹیگور کے ناولوں کے ترجموں کو ملحوظ رکھتے ہوئے، اپنے ناولوں میں اس کی روح کو قرینے کے ساتھ پیش کرتے ہوئے نئے مزاج اور نئے شعور کو تیار

کیا اور آنے والی تبدیلیوں کے لیے راہ ہموار کی۔ ایسا دوسرے مصنفین کے یہاں بھی ہے مگر میں سردست ٹیگور کے اُن ناولوں پر اپنی گفتگو محدود رکھوں گا جن کے متعدد ترجمے ہوئے اور جن کے طرز پر ناول لکھے گئے۔ تقریباً ایک صدی گزرنے کے بعد بھی وہ فن پارے اپنی معنویت اور انفرادیت برقرار رکھنے میں کامیاب ہیں۔

ٹیگور نے پہلا مختصر ناول ''کرُونا'' کے عنوان سے ۱۸۷۹ء میں لکھنا شروع کیا جو رسالہ ''بھارتی'' میں قسط وار شائع ہوتا رہا۔ مکمل ناول دسمبر ۱۸۸۲ء میں شائع ہوا۔ اُن کا دوسرا مختصر ناول ''ٹھا کرانی کی ہاٹ'' (اندھیرے میں) ۱۸۸۴ء میں منظر عام پر آیا۔ ''راج رشی'' ۱۸۸۷ء میں، ''نوکا ڈوبی'' ۱۹۰۶ء میں چھپا ہے اور ''چوکھیر بالی'' منظر عام پر آیا۔ یہ پانچوں ناول شہری اور دیہی زندگی کی کشمکش اور بدلتے ہوئے نظام کی آہٹ پر مبنی ہیں۔ ان میں نوابین، راجواڑوں اور سرمایہ داروں کی جھلکیاں بھی دیکھنے کو ملتی ہیں۔ سدرشن، اعظم کریوی اور پریم چندان سے بے حد متاثر ہوئے ہیں۔

فکری اور فنّی اعتبار سے نہایت چُست دُرست ناول ''گورا'' اگست ۱۹۰۷ء سے ماہنامہ ''پرباسی'' میں قسط وار چھپنا شروع ہوا۔ مارچ ۱۹۱۰ء میں اس کی آخری قسط شائع ہوئی۔ نوآبادیاتی نظام کی ابتر زندگی کو آئینہ دکھانے والے اس ناول سے ٹیگور کی ناول نگاری کا ایک نیا دور شروع ہوتا ہے۔ اس کے کرداروں میں گورا، ونئے، پریش، سُوچترا، للیتا اور آنندمئی سب ہی غور وفکر کے سہارے معاشرے کی بہتری کے جتن کرتے ہیں۔ ذات پات، اونچ نیچ اور رسم ورواج کے خلاف ذہن ہموار کرتے ہیں۔ اسی لیے ناول ''گورا'' میں انیسویں صدی کی اصلاحی تحریکوں کے دوررس اثرات کے ساتھ ساتھ بیسویں صدی میں شروع ہونے والی سیاسی سرگرمیوں اور ہندوستانی قومیت کے تصور کی جھلک بھی دیکھنے کو ملتی ہے۔

۱۹۱۶ء میں شائع ہونے والا ''چتورنگا'' احساسِ کمتری اور احساسِ برتری کے زیر و بم میں پروان چڑھنے والی زندگیوں کے نفسیاتی تناؤ کو اجاگر کرتا ہے۔ اسی سال اپنی پہچان، شناخت اور آزادیٔ اظہار کے موضوع پر لکھا گیا ناول ''گھرے بائرے'' (گھر اور باہر) بھی منظر عام پر آیا۔ اس میں چار مختلف قصوں کو مرکزی کردار سری بلاس کے ذریعے اس طرح سمیٹا گیا ہے کہ ناول کے تانے بانے کہیں بھی مجروح نہیں ہونے پاتے ہیں۔ ''جوگا جوگ'' ۱۹۲۹ء میں شائع ہوا۔ اس کا

موضوع اخلاقی پستی، جذبہ ایثار کا فقدان اور طبقاتی کشمکش ہے۔ ۱۹۳۰ء میں منظر عام پر آنے والا ناول ''شیشر کویتا'' رومانس اور طنز و مزاح سے بھر پور ہے۔ ''دوئی بون'' (دو بہن ۱۹۳۳ء) میں ذاتی مفادات پر اجتماعی اغراض کی قربانی دیکھنے کو ملتی ہیں۔ ۱۹۳۴ء میں شائع ہونے والا ناول ''مالنچہ'' اس عہد کی ہلچل، سیاسی اور سماجی بدلاؤ کی بھر پور ترجمانی کرتا ہے۔ اسی سال انھوں نے ''چار اُدھیہ'' بھی خلق کیا ہے۔ محبت کی رنگینی اور سیاسی افراتفری کی آمیزش سے وجود میں آنے والا یہ اُن کا آخری ناول ہے جس میں خیالات کی رعنائی کے ساتھ اسلوب کی ندرت، شادبی اور وارفتگی ہے۔

ٹیگور کے اسلوب بیان میں دلکشی، نغمگی اور احساس کی لطافت ہے اسی لیے ماہرین اُن کی تخلیقات میں نفاست، رمزیت اور شعریت تلاش کرتے ہیں مگر میری رسائی اُن کے ناولوں تک ترجموں کے توسط سے ہوئی ہے۔ اِس لیے اُن کے طرز تحریر میں الفاظ کا توازن، موسیقیت اور ترکیبوں کی شگفتگی کے ساتھ جو ایک انوکھا پن محسوس ہوتا ہے، اس پر گفتگو سے گریز بہتر ہے۔ پرتھوی راج نشتر ان کے ناول ''ٹھاکرانی کی ہاٹ'' (اندھیرے میں) کا ترجمہ کرتے ہوئے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

> ''یہ پہلی کتاب ہے جس کا ترجمہ کرنے کا فخر مجھے حاصل ہوا ہے۔ ترجمہ کرتے وقت اس بات کو خاص طور پر مدنظر رکھا گیا ہے کہ مصنف کے جذبات وخیالات کو پامال نہ کیا جائے۔ البتہ کہیں کہیں جذبات کی آئینہ داری کو نمایاں طور پر پیش کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ اگر کہیں عبارت میں رنگینی، شوخی و شگفتگی پیدا کرنے کے لیے صراطِ مستقیم سے بھٹکنا پڑا تو مجھے محترم مصنف سے جو کہ میرے لیے ایک گورو کی حیثیت رکھتے ہیں۔ امید ہے اس کو ادبی لغزش سمجھ کر معاف فرمائیں گے۔''

ٹیگور کے ناولوں کا کینوس محض بنگال نہیں ہے۔ انھوں نے ہندوستانی رنگ و بو کو فوقیت دی ہے۔ یہی مطمحِ نگاہ اُس دور کے اردو ناول نگاروں کا بھی رہا ہے۔ تراجم نے نہ صرف تہذیبی تناظر کے دائرے کو وسعت بخشی بلکہ اس کا بھی علم ہوتا ہے کہ شروع سے ہی ناول نگاروں نے یہ محسوس کر لیا تھا کہ قصہ، پلاٹ اور کردار نہ صرف بنیادی عناصر ہیں بلکہ ان میں بہت قریبی رشتہ بھی ہے۔ کبھی کبھی تو ایسا محسوس کیا گیا ہے کہ کردار کے بغیر نہ تو قصہ بیان کیا جا سکتا ہے اور نہ ہی پلاٹ کی تعمیر ہو

سکتی ہے۔ یہ باہمی تعلق ہی قصے کو دلچسپ، پلاٹ کو منضبط اور کردار کو زندگی بخشتے ہیں۔ وقت بدلا، قدریں بدلیں عالم گیریت اور صارفیت کے اس دور میں تراجم کی اہمیت اور بھی بڑھ گئی ہے اور اردو جس میں اخذ و قبول کی بے پناہ صلاحیت ہے، اُس نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ نہایت بدلے ہوئے منظر نامے میں دنیا کی ترقی یافتہ زبانوں کی طرح اردو ناول بھی اپنے زمانے کی فکری و فنی تقاضوں سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔

ابتدائی دور کے ناول نگاروں میں اگر رسوا، راشد الخیری اور پریم چند کو بھی شامل کر لیا جائے تو اس زاویۂ نگاہ میں اور بھی وسعت پیدا ہو جاتی ہے کیونکہ فکر و فن کے ان منفرد ناول نگاروں کا واضح نقطۂ نگاہ اور فن کو برتنے کا اپنا انداز تھا اور انہوں نے مغرب سے استفادے کے باوجود مشرق کو اہمیت اور فوقیت دی ہے مگر مغرب کی خوبیوں سے منکر بھی نہیں ہوئے ہیں۔ بعد کے ممتاز ناول نگاروں میں عزیز احمد ہوں یا قرۃ العین حیدر، انتظار حسین ہوں یا قاضی عبدالستار، انور سجاد ہوں یا جمیلہ ہاشمی، شمش الرحمٰن فاروقی ہوں یا خالد جاوید ان سب کو مشرقی اقدار بے حد عزیز ہیں لیکن ان سب نے فکر و فن کے نئے انداز مغرب سے لیے ہیں جن پر گفتگو کا دائرہ بہت وسیع ہے۔

◆◆◆

اردو ناول: مغربی ادبی روایات کے تناظر میں

مغرب کے فلسفیانہ اور ادبی نظریات اور علمِ نفسیات کے پیدا کردہ رجحانات نے اردو ناول کو ایک نئی جہت دی ہے۔ خصوصاً تحلیلِ نفسی، شعور کی رَو، آزاد تلازمۂ خیال، داخلی خود کلامی، علامت نگاری، وجودیت اور تجریدیت نے انسانی شخصیت کے مطالعہ کو کس حد تک متاثر کیا ہے، اردو ناول میں اس کے تہہ بہ تہہ اثرات نظر آتے ہیں۔

ادب کی کچھ تخلیقی اصناف ایسی ہیں جن کا تعلق معاشرے اور فرد سے بڑا گہرا ہوتا ہے۔ افسانہ، ڈراما، ناول وغیرہ ان کی مثالیں ہیں۔ ادبی صنف جو بھی ہو وہ ایک فرد کے شعور اور لاشعور کے وسیلہ سے وجود میں آتی ہے اور فرد بہر حال معاشرہ کا ایک حصّہ ہوتا ہے لیکن ضروری نہیں ہے کہ فن پارے کی تعبیر لکھنے والے کے مافی الضمیر تک ادب محدود ہو۔ مثال کے طور پر آپ کسی ادیب کے شہہ پارے کو لے لیجئے۔ غالبؔ کی کوئی غزل، عزیز احمد کا ناول، منٹو کا افسانہ یا آغا حشر کا ڈراما۔ ان کی قرات کے بعد ہر قاری اپنی اپنی پسند اور مزاج کے مطابق ان فن پاروں کی تعبیر پیش کرے گا۔ اسی لیے رولاں بارتھ نے کہا تھا کہ مصنف مر چکا ہے۔ متن کے قائم ہوتے ہی مصنف باہر کا آدمی بن جاتا ہے۔ ڈراما، ناول یا افسانے کی تعبیر سے سماجی علوم کا خاص تعلق ہے۔ کیونکہ ان میں معاشرہ، اس کا ماحول، پس منظر، اس میں بسنے والے افراد سب اس کی دروبست کا حصہ ہیں۔ فرد کردار ہے اور معاشرہ ان کرداروں کی آماجگاہ۔ الگ الگ خطّوں اور گروہوں کے ثقافتی اور نفسیاتی طور طریقے ہیں۔ تحلیلِ نفسی کے ماہرین ان ہی کے پیشِ نظر تجزیہ کرتے ہیں اور ان کی ذہنی حالت کا اور ان کے بیان واظہار کا جائزہ لے کر کسی نتیجے پر پہنچتے ہیں۔ اس کی وضاحت کے لیے ہم انگریزی ادب سے

شیکسپیئر اور اردو سے غالبؔ، اقبالؔ، منٹو یا قرۃ العین حیدر کے فن پاروں کو پیش کر سکتے ہیں۔

فِلپ آرم اسٹرانگ نے بڑی بلیغ بات کہی ہے کہ تحلیلِ نفسی کے ماہرین سگمنڈ فرائڈ، رنیک، لاکاں اور ایرکسن نے شیکسپیئر کے عمیق مطالعے کے بعد ہی اس طرزِ تعبیر کو سمجھا اور مشتہر کیا۔ شیکسپیئر کا Hamlet، The Tempest اور رومیو جولیٹ کے تجزیے اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ گر چہ اردو میں مغربی مصنفین کی طرح کوئی خصوصی مطالعہ نہیں پیش کیا گیا مگر بعض ناقدین نے اس موضوع پر غور و فکر ضرور کیا ہے۔ مثلاً ''ایسی بلندی ایسی پستی''، ''ضدّی''، ''ایک چادر میلی سی''، ''آنگن''، ''نادید''، ''انقلاب کا ایک دن''، ''گیان سنگھ شاطر''، ''فسوں'' وغیرہ ایسے ناول ہیں جن کو تحلیلِ نفسی کے حوالے سے پڑھنے پر توجہ کی گئی ہے۔

تحلیلِ نفسی

تحلیلِ نفسی پر مبنی تنقید (Psycho-analytical criticism) کا تعلق اولاً خالق (متن کے خالق) اور اس کے تخلیق کردہ متن (فکشن یا شاعری) سے ہوتا ہے۔ مگر عصری تنقید نے اس تحلیلِ نفسی کے متعلقات کو تقریباً بدل کر رکھ دیا ہے۔ ایک مکتبِ خیال نے اسے متن کے قارئین کی نفسیات سے منسلک کر دیا جب کہ دوسرے اسکول نے اسے مصنف کے رویے اور اس کے طرزِ فکر اور نفسی محرکات سے متعلق گردانا۔ مطلب یہ ہے کہ اس اعتبار سے متن ہی مرکز ٹھہرتا ہے۔ رولاں بارتھ نے بھی متن کے سارے انسلاکات کو رد کر کے صرف اور صرف متن کو ہی معنی خیزی اور سارے معنی کا منبع قرار دیا ہے۔ یہ ایک نئی تعبیر تھی۔ یعنی اس اسکول کے ہر قاری/ ناقد نے اپنی اپنی ذہنی کیفیت کے زیرِ اثر متن کی قرأت پر زور دیا ہے۔ نارمن ہولینڈ نے اسے Ego-Psychology (خود پسندی کی نفسیات) کی تنقید سے تعبیر کیا ہے۔ اس موضوع کا مطالعہ اسی اصطلاح کی شرحوں کے مطابق ہی ہونا چاہیے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب قاری ذہنی طور پر ایسا ہو کہ جیسے وہ خود کو یا متن کو دوبارہ تخلیق کر رہا ہو۔ ان جملہ حقائق کے ساتھ یہ طے ہے کہ تحلیلِ نفسی یا نفسیاتی زاویۂ مطالعہ ناول نگار اور ناول کے نقاد دونوں کے لیے سود مند ہے۔

عام طور پر Psycho Synthesis یا پھر Psycho Analysis کے ترجمے کے طور پر اردو میں تحلیلِ نفسی کی اصطلاح کو رواج دیا جا چکا ہے۔ حقیقت میں انگریزی کی ان دونوں

اصطلاحات کا مناسب اور درست ترجمہ نفسیاتی تجزیہ ہونا چاہیے۔ اردو میں چونکہ تحلیلِ نفسی کو شہرت حاصل ہو چکی ہے اس لئے اس اصطلاح کا استعمال عام ہے۔ تحلیلِ نفسی درحقیقت اظہار کے دوران انسانی عمل کے ذہنی کوائف کو جُدا جُدا انداز سے پیش کرنے کا طریقہ ہے۔ تحلیلِ نفسی ایک ایسا طرزِ عمل ہے جس کے ذریعے ذہن کی مختلف کیفیتوں کو مجموعی موضوع بنا کر کسی تعمیم کی طرف نشاندہی کی جاتی ہے یعنی تحلیلِ نفسی انسان کے ذہن میں پیدا ہونے والے خیالات، جذبات اور احساسات کو ایک متحدہ موضوع بنا کر بیان کرنے کا خصوصی عمل ہے۔ اس عمل کا تعلق ادب سے کم اور نفسیات سے زیادہ ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اس علم کی ایجاد کا تانا بانا اٹھارہویں صدی میں دریافت شدہ علم Mesmerism سے جاملتا ہے، اور اس ایجاد کا سہرا آسٹریلیا کے ڈاکٹر متسمبر کے سر جاتا ہے۔ وہ ۱۸۳۴ء میں پیدا ہوئے تھے اور ۱۸۶۶ء میں اس علم کو مشتہر کیا۔ ان کا طریقۂ عمل تحیر انگیز تھا۔ وہ آنکھوں پر متواتر انگلیاں نچا کر ایسی ذہنی کیفیت میں مبتلا کر دیتے تھے کہ متاثر شخص سوال کرنے والے کو اس کے خفیہ واردات، ماضی، حال اور مستقبل کے بارے میں بتا دیتا تھا۔ آج بھی نفسیات کے ماہر ڈاکٹر (Psychiatrist) کچھ ایسا ہی عمل کرتے ہیں۔ شیزو یا اِسکٹو فرینیا کے مریض سے ڈاکٹر مختلف عنوان کے سوالات کر کے اس کی ذہنی حالت کا تجزیہ کرتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ جرمنی کے ڈاکٹر وینٹ اور سگمنڈ فرائڈ نے بھی اسی طرزِ عمل کو اپنا کر تحلیلِ نفسی کا نظریہ پیش کیا تھا۔ جرمن فلسفی ڈاکٹر ونٹ نے ۱۸۷۹ء میں نظریۂ خواب اور تحلیلِ نفسی کی جانب توجہ دی لیکن اسے ایک باقاعدہ نظری بنیاد سگمنڈ فرائیڈ نے فراہم کی۔ اُس کا کہنا ہے کہ انسانی شخصیت تمام تر نفسیاتی عوامل کے تابع ہے۔ زندگی کا ہر خلل کسی نہ کسی نفسیاتی خلل کا نتیجہ ہوتا ہے۔ لہٰذا متوازن شخصیت کا تصور نفسیاتی توازن کے بغیر ممکن نہیں۔ ہمارے ہندوستان میں مداری اور جمورے کے کھیل میں بھی کچھ اسی طرح کی شعبدے بازی سے کام لیا جاتا ہے۔ بظاہر یہ ایک تماشہ ہے مگر اس میں نفسیاتی کھیل ہی کھیلا جاتا ہے۔ کہتے ہیں کہ مداری ناظرین کی نظر باندھ دیتا ہے۔ وہ وہی دیکھتے ہیں جو مداری دکھانا چاہتا ہے۔ جادو کا کھیل بھی تحلیلِ نفسی کی تکنیک سے ہی کھیلا جاتا ہے۔ اس کو نظر کا دھوکا کہتے ہیں کہ انسان سحر زدہ جاتا ہے۔ تو ثابت ہوا کہ تحلیلِ نفسی Psychoanalysis انسانی فکر و خیال کی تعبیر کا ایک طبی طریقۂ کار ہے۔

بنیادی طور پر اُس Psycho analysis کے فلسفیانہ مطمحِ نگاہ کے چار تدریجی زاویے ہیں۔ اوّل شعور کی سطحیں، دوئم شخصیت کے تشکیلی عناصر، سوئم شخصیت کی حرکیات اور چہارم شخصیت کی نشوونما۔ شخصیت کی تشکیل وتعمیر میں فرائیڈ نے شعور کی تین سطحوں کا خصوصی ذکر کیا ہے۔

۱۔ شعور Conscious ہے۔ یہ زندگی کے روزمرہ اور عمومی نوعیت کے واقعات و کیفیات اور خیالات کی آماجگاہ ہے۔

۲۔ لاشعور (Unconscious) غیر تکمیل شدہ خواہشات، واقعات وخیالات کا ذخیرہ کہلاتا ہے۔

۳۔ تحت الشعور (SubConscious) شعور ولاشعور دونوں کو مربوط کرنے والی کڑی ہے۔

ہر سطح کا اپنا ایک عمل ہے لیکن اُن کی کڑیاں باہم مربوط ہیں۔ جاگتے وقت عملی زندگی کی مصروفیتیں یا سماجی زندگی کی پابندیاں انسان کو زیادہ دیر تک خیال وخواب کی دنیا میں نہیں رہنے دیتی ہیں۔ اسی سلسلہ کے ٹوٹنے اور جڑنے سے جو ہیولیٰ تیار ہوتا ہے وہ ادبی تخلیق کی بنیاد بن سکتا ہے۔ سب سے پہلے فرائڈ کے ذریعے باقاعدہ نفسیاتی طور پر نفسی تجزیہ کا نظریہ پیش کیا گیا۔ اس نے اس حقیقت پر خصوصی توجہ دی کہ جس طرح انسان جسمانی امراض میں مبتلا ہوتا ہے اُسی طرح ذہنی امراض بھی انسانی جسم سے متعلق ہوتے ہیں۔ دماغی امراض کا مطالعہ کرنا اور ان وجوہات کو اظہار کا ذریعہ بناتے ہوئے وہ ذہنی کوائف کو الگ الگ طریقے سے پیش کرنے کے بجائے کسی ایک نکتہ سے مربوط کرکے اس کا جائزہ لینا ہے۔ یہ عمل ہی تحلیلِ نفسی یا نفسیاتی تجزیہ کا ضامن ہوتا ہے۔ دراصل انسانی ذہن میں پیدا ہونے والے منفی اور مثبت خیالات کے سلسلے کو کئی وجوہات سے مربوط کرکے کسی ایک موضوع سے منسلک کردینا تحلیلِ نفسی کی دلیل ہے۔ اس طریقۂ عمل میں ذہنی کوائف کو گوکہ جُدا جُدا انداز سے پیش کیا جاتا ہے لیکن وہ کسی نہ کسی موضوع سے مربوط ہوتے ہیں۔ نظریۂ شعور اور تحلیلِ نفسی میں بنیادی فرق یہی ہے کہ شعور کی رو کے ذریعے جذبات، احساسات اور خیالات کی پیش کش ممکن ہے اوران تمام خصوصیات کا تعلق منفی اور مثبت انداز سے قائم رہتا ہے لیکن تحلیلِ نفسی کے دوران منفی اور مثبت خیالات کو پیش نظر نہیں رکھا جاتا بلکہ ذہن ایک خیال یا ایک سے زائد خیال کے بارے میں ارادے کا تابع ہوجائے تو اس کی وجہ سے ادا ہونے والے مختلف امکانات کو تحلیلِ نفسی کے ذریعے واضح کیا جاتا ہے۔ یہاں یہ بات قابلِ غور ہے کہ

فرائڈ کے مطابق انسانی وجوداوراس کی زندگی کا مقصد ہی جنس اور جنسی خواہش قرار پایا تھا اسی لیے اس نے ذہن کی صلاحیت کو جنس کے معاملے میں غور وفکر کرنے اور اس کے لئے منصوبہ سازی کی تراکیب کی طرف اشارہ کرتے ہوئے یہ حقیقت پیش کی کہ انسان کا ذہن غور وفکر کا منبع ہے اور وہ اسی وقت گہری سوچ کو ذہنی کوائف میں شامل کرتا ہے جبکہ اس کی جنسی بھوک شدت اختیار کر لیتی ہے۔ اس معاملہ میں فرائڈ یہ بھی لکھتا ہے کہ جنس کے لیے انسان مذہبی، اخلاقی اور سماجی اصولوں کو بھی فراموش کر سکتا ہے اسی لیے اس کے ذہن کی ترنگ کے بارے میں کوئی مثبت درجہ بندی یا منفی فکر کی نشاندہی نہیں کی جاسکتی۔ اس نظریہ کے ماننے والوں کا یہ بھی دعویٰ ہے کہ تمام نفسیاتی جرائم اور غیر اصولی کاموں کا منبع ومبدا جب ذہن ہے تو انسان کی جسمانی خرابیوں کی طرح دماغی امراض کی نمائندگی کے لئے ایک ایک درجے میں اسکا شمار کر کے تجزیہ کی کوشش کی جانی چاہئے تاکہ اس نفسیاتی تجزیہ کے توسط سے حقائق کو منظر عام پر لاتے ہوئے وہ تمام عوامل پیش کیے جائیں جو نفسیاتی تجزیہ کا وسیلہ بنتے ہیں جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ تحلیلِ نفسی کی بنیاد فرائڈ کے نظریات سے مستحکم ہوتی ہے اور اس نظریے کو یوروپی ادیبوں نے اپنے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ آزادئ رائے کو پیش نظر رکھتے ہوئے ایشیائی ممالک کے اہل قلم فنکاروں نے بھی اس طرزِ فکر کی طرف توجہ دی جس کی وجہ سے اس غلط فہمی کا آغاز ہو گیا کہ مذہب کی مخالفت اور اخلاق سے دوری کے علاوہ تہذیب وشائستگی کو ناپسند کرنے والے قلم کاروں نے تحلیلِ نفسی کی طرف توجہ دی کیونکہ اس زمانے تک جنس کا ذکر اور جنسی عوامل پر گفتگو کو غیر اخلاقی مزاج کا مظہر سمجھا جاتا تھا۔ جیسے جیسے انسان کی ذہنی آزادی کا تصور عام ہوتا گیا۔ ادبیات میں تحلیل نفسی کے رویہ کو فروغ حاصل ہونے لگا۔ آج بھی اخلاقی اقدار کی پابند اردو زبان کے جدید اور مابعد جدید ادب کے علم بردار ادیبوں نے اپنی تحریروں میں تحلیلِ نفسی کو شامل کر کے فرائڈ کے اس نظریہ کی حمایت کا اعلان کیا ہے جس کا سلسلہ تنقید وتحقیق ہی نہیں بلکہ تخلیقی ادب کی درجہ بندی میں اہمیت کا حامل ہے۔ بہر حال یہ نکتہ فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ تحلیلِ نفسی ایک طریقۂ علاج ہے اور اس کا اطلاق کسی ادب پارہ پر اس طرح نہیں کیا جاسکتا جس طرح کہ کسی مریض پر کیا جاتا ہے کہ ادب میں افراد اور واقعات کا وجود استعاراتی اور علامتی ہوتا ہے۔ کسی نے ٹھیک ہی کہا تھا کہ اگر یہ ثابت ہو جائے کہ ہیملٹ کو

Oedipus Complex تھا تو اِس سے شیکسپیئر کے ڈراما Hamlet پر کوئی اثر نہیں پڑے گا۔

شعور کی رو

اردو اصطلاح میں Stream of Consciousness کو شعور کی رو کہتے ہیں، کسی کا با شعور ہونا یہ باور کراتا ہے کہ وہ شخص آنکھیں اور کان کھلے رکھتا ہے۔ حواسِ خمسہ کو غیر معمولی طور پر بیدار رکھتا ہے۔ مشاہدہ اور سماعت کے ذریعہ اپنے فکر و خیال کو متحرک کرتا ہے۔ چونکہ یہ تحرک کسی رکاوٹ یا رخنے کے بغیر مستقل اور مسلسل بہاؤ میں رہتا ہے۔ یہ قدرت کے سائنسی اصول کہ انسان اور کائنات کی کوئی شئے جامد نہیں ہوتی (Nothing is static in the world) کے تحت حرکت میں ہے۔ انسانی فکر بھی ایک شئے ہے۔ ہر چند کہ یہ غیر مرئی شئے ہے۔ اسے دیکھا نہیں جا سکتا، چھوا نہیں جا سکتا مگر دھارے بہتے رہتے ہیں آبشار کی صورت میں۔ باشعور فرد ان کا مرتہن ہے۔ اشیا کے نقش و نگار، شکل و صورت کی شناخت، لفظ و معنی کے تعبیرات سب اسی شعور کے کرشمے ہیں۔ سماج اور معاشرہ، ان میں رہنے والے لوگ اور ان کے گروہوں کے درمیان رشتوں کی شناخت، دماغ سے زیادہ فرد کے بالیدہ شعور پر منحصر ہے۔ ناول میں ان ہی وضاحتوں سے عبارت ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا استعمال کر کے جن تخلیق کاروں نے ناول لکھے ہیں ان کی فنی عظمتوں میں اضافہ ہوا ہے۔ دراصل ناول انسانی ذہن کی اس حالت کا بیان قرار پاتا ہے جس میں فکر مسلسل رواں دواں رہے جیسے کہ آبشار یا جھرنا بہہ رہا ہو اور تخلیق کار جب ان کیفیتوں سے گزرے تو لازماً اُس کے تخلیق کردہ فن پاروں میں شہنائی کے سُروں جیسی بہتی روانی ضرور ہوگی۔ یعنی ایک چکر ہے میرے پاؤں میں زنجیر نہیں۔

فکشن لکھنے کا یہ وہ طریقہ ہے جس میں مصنف کسی شخص یا فرد کے دلی جذبات، ذہنی کیفیات، داخلی احساسات کی تجسیم کرتا ہے اور کبھی کبھی کرداروں میں وہ سنسنی پیدا کر دیتا ہے جو مکالمے کے تاثر کو فزوں کرتا ہے یا پھر کسی مناسب مکالمے سے اُسے بدل دینے میں معاونت کرتا ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ بیان کردہ عمل کو تبدیل کر دینے میں بھی مدد کرتا ہے۔ یہ سنسنی ہی وہ رو ہے جو بکھرے ہوئے خیالات، کیفیات نیز جذبات کو متحرک کرتی ہے۔ ریزہ خیالی کو یکجا کر آبشار کی مانند رواں دواں رکھتی ہے۔ جب آبشار اپنے آخری مرحلے میں ٹھہرتا ہے تو کہیں دریا، کہیں جھیل،

کہیں نالے بن جاتے ہیں۔ شعور کی رو (Stream of Consciousness) اسی آبشار جیسی ہے جب ٹھہرتی ہے تو کتنے حصوں میں متشکل ہو جاتی ہے، ندی، جھیل، نالے، بڑے تالاب اور اُن سے کیسے کیسے معنی برآمد ہونے لگتے ہیں، پیاس، کنارہ، گہرا، اتھلا، ٹھنڈا، مچھلی، نوکا، ملاح، اس کا جال وغیرہ وغیرہ۔ تو کیا یہ کہنا صحیح ہے کہ ٹکڑوں میں بٹے ہوئے یہ جملے معنی نہیں دیتے، دیتے ہیں۔ بس اس سلسلے میں فنکار اور نقاد دونوں کو چوکنا رہنے کی ضرورت ہے۔

افسانوی نثر میں اظہار کے جدید انداز کے طور پر شعور کی رو کی اصطلاح بڑی اہمیت کی حامل ہے۔ اس طرز اظہار کو طریقہ کار ہی نہیں بلکہ تکنیک کی حیثیت سے بھی شہرت حاصل ہو چکی ہے۔ بیانیہ طرز تحریر میں اس تکنیک نے کافی مقبولیت حاصل کی ہے۔ انسانی ذہن میں موجزن مختلف خیالات، جذبات اور دلی کیفیات کو یکجا کرنے کے ہُنر میں بے ربط اور بے ڈھنگ تصورات کو ربط کا وسیلہ دیا جاتا ہے۔ منسلک کرنے کا یہی عمل شعور کی رو ہے۔ یہ تکنیک استعمال کرنے کے لئے بعض اوقات تخلیق کار شعور کے بہاؤ کا سہارا لیتا ہے اور کبھی داخلی خود کلامی کے توسط سے خیالات، جذبات اور کیفیات کو زیر بحث لاتا ہے اور کبھی کبھی آزاد تلازمۂ خیال اور وسیع منظر کی تکنیک کے ذریعے اس کی تکمیل انجام دیتا ہے۔ اس طرح شعور کی رو حقیقی طور پر افسانوی نثر میں اظہار کا ایک بہترین وصف ہے جس کے توسط سے بیک وقت خیال کی رو، انسانی جذبات اور دلی کیفیات کی بے ربطی کو ربط و تسلسل سے پیش کرنے کا یعنی حسنِ اظہار کا وسیلہ بن جاتا ہے۔

شعور کی رو ذہنی عمل کے بارے میں جدید نفسیات کا ایک تصور ہے۔ اس کی تکنیک کو اصطلاح کے طور پر پہلی بار استعمال کرنے والے دانشور کی حیثیت سے امریکی ماہر نفسیات ولیم جیمز کا نام لیا جاتا ہے۔ اُس کے نظریے کے مطابق شعور ایک سیّال شے ہے جو ذہنِ انسانی میں تصورات، خیالات اور تاثرات کے مانند مسلسل رَو کی طرح بہتے رہتے ہیں تاہم اُن میں کوئی منطقی ربط نہیں ہوتا ہے۔ ولیم جیمز نے ۱۸۹۰ء میں اپنی تصنیف ''مبادیات نفسیات'' میں اس حقیقت کا اظہار کیا کہ فکشن کے ذریعے 'اندرونی تجربات کے بہاؤ'' کا طریقۂ کار اختیار کیا جانا چاہیے۔ اس تکنیک کو افسانوی نثر میں سب سے زیادہ خوبی سے پیش کرنے والوں میں آئرش ناول نگار جیمز جوائس سرِ فہرست ہیں جنھوں نے ۱۹۲۲ء میں شائع ہونے والے اپنے ناول ''یولیسس'' میں

شعور کی رو کی تکنیک کے تمام امکانات بروئے کار لائے۔ اس سے مشابہ اور مماثل تکنیک کو ڈورتھی رچرڈسن، مارسل پروست، ہنری جیمز، ولیم فاکنر، دوستووسکی اور ورجینا وُلف نے بھی استعمال کیا ہے۔ چنانچہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ شعور کی رو کی تکنیک فرد واحد کی بجائے اجتماعی کوشش کا ذریعہ تھی جس کے توسط سے فکشن کے بیان میں ایک نئے زاویے کی تلاش کا سلسلہ شروع ہوا جس کی مدد سے زماں و مکاں کی پابندی سے ماورا ہونا کسی قدر آسان ہوگیا۔ اردو میں دوسری جنگ عظیم کے بعد اس تکنیک کو غیر معمولی ترقی حاصل ہوئی۔

ممتاز ترقی پسند ادیب سجاد ظہیر کی ''لندن کی ایک رات'' کو بعض ناقدین نے شعور کی رو کی تکنیک پر محمول کیا ہے۔ قیاساً اس کو اردو فکشن میں برتنے کا پہلا تجربہ مانا گیا ہے لیکن محسوس یہ ہوتا ہے کہ یہ تکنیک فلموں کے فلیش بیک تکنیک سے مستعار ہے۔ اس ناول (Novella) کے بارے میں انیس رفیع نے مغربی بنگال اردو اکادمی میں سجاد ظہیر پر منعقد سمینار میں اپنے مقالے میں یہ نکتہ بھی برآمد کیا کہ سجاد ظہیر نے یوروپ کی فلموں میں رائج تکنیک فلیش بیک کو اپنے افسانوی ادب میں بروئے کار لائے تھے، بعد میں ہندوستانی فلموں نے بھی اس سے استفادہ کیا، مثال محبوب خاں کی بہترین فلم مدر انڈیا سے دے سکتے ہیں جس میں ہیروئن نرگس گاؤں میں پانی کی نکاسی کے لیے ایک کھودی جانے والی لمبی نہر کا افتتاح کرتی ہے۔ کدال کی ہر ضرب کے ساتھ اسے اپنے باغی بیٹے کی یاد آتی ہے۔ خیال کی رو نہر کے بہتے پانی کے ساتھ اس وقت تک چلتی رہتی ہے جب تک گاؤں کے تماش بین کی تالیاں اسے ماضی سے باہر نہ نکال لاتی ہیں۔

سجاد ظہیر ''لندن کی ایک رات'' میں یادوں کو تحت الشعور کے ذریعہ حال کے صفحات پر منتقل کرتے ہیں نتیجتاً ایک ادبی شہہ پارہ وجود میں آجاتا ہے۔ پروفیسر انیس اختر جو بائیں بازو کی سیاست کے زبردست حامی ہیں اور کلکتہ کے ایک مشہور کالج کے صدر شعبۂ اردو ہیں انیس رفیع کی اس بات پر کہ ''لندن کی ایک رات'' مارکسی نظریے کا کھلا پروپیگنڈہ ہے اور تنقید کی مرتب میزان پر شاید کھرا نہیں اترتا ہے، سخت تنقید کی ہے۔ اتفاق و اختلاف سے گریز برتتے ہوئے محض یہ عرض کرنا ہے کہ سجاد ظہر کے اس ناول نے پوری ایک نسل کو متاثر کیا ہے جو ترقی پسند ادب کے بنیاد گزار قرار پائے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کو اسی لیے بڑا فکشن نگار کہا گیا کہ جن کرداروں کو وہ خلق کرتی

ہیں اُن کے Class Orientation یعنی طبقاتی نہج کا صاف پتہ چلتا ہے۔

آزاد تلازمۂ خیال

اُن خیالات کا مجموعہ ہے جن پر کوئی قدغن نہیں، سماجی دباؤ نہیں بلکہ یہ وہ خیالات ہیں جو لا شعور میں پوشیدہ ذہنی کیفیت کو منکشف کرتے ہیں۔ یہ اصطلاح علم نفسیات سے ماخوذ ہے۔ مختصر لفظوں میں اس کی تعریف اس طرح کی جا سکتی ہے کہ وہ خیالات یا تصورات ہیں جن پر کسی معاشرتی ضابطے کی پابندی ضروری نہیں یہ طریقۂ کار لاشعور کے تشکیلی نظام کو ربط دیتا ہے اور فوری طور پر منتشر خیالات کو یکجا کر لیتا ہے۔ ایسے خیالات اختراعی ہوتے ہیں جن میں ترتیب اور تسلسل کا فقدان ہوتا ہے۔ لہٰذا ان کے ادبی اظہار میں بھی یہ صورت منعطف ہوتی ہے۔ ہم اگر اس کے ''کُل'' (Whole) پر نظر ڈالیں تو دیکھیں گے کہ ان میں ربط بھی ہے اور تسلسل بھی۔ علاوہ ازیں معنی خیز بھی معلوم ہوتا ہے۔ یہ رابطہ یا تعلق باہم باطنی زیادہ ہے جو بظاہر نہیں دکھائی دیتا۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ آزاد تلازمۂ خیال (Free Association of thought) شعور کی رَو کا متبادل (Alternative) ہے اور بکھرے ہوئے خیالات کے سلسلہ کو یادداشتی مظہر کے ذریعے ایک دوسرے سے منسلک کرتا رہتا ہے۔ ادب میں اظہار کے طریقے کا فنکارانہ انداز جس میں خیالات بے ترتیب دکھائی دیتے ہیں لیکن ایک خیال سے دوسرے خیال میں کسی نہ کسی قسم کی معنوی سطح مربوط ہو جائے تو اس قسم کے اظہار کو آزاد تلازمۂ خیال قرار دیا جاتا ہے۔ بنیادی طور پر یہ ایک ایسا طرز تحریر ہے جس میں بے ترتیب خیالات کو ترتیب میں پرونا اور اس کے ذریعے معنوی سطح کو بلند کرنا ہی ادب کا وصف ہوتا ہے۔ بے ربطی میں ربط پیدا کرنا ایک دشوار مرحلہ ہے لیکن شعور کی رو کی تکنک سے وابستہ قلم کار اس طریق کار سے بھرپور استفادہ کرتے ہیں۔ ایک خیال سے دوسرے خیال کو مربوط کر کے معنوی سطح کو اظہار کی خوبی سے وابستہ کرنا اسلوب کی انفرادیت کا درجہ رکھتا ہے چنانچہ آزاد تلازمۂ خیال کے ذریعے اس فنکارانہ مثال کی دلیل سامنے آجاتی ہے۔ عام طور پر تخلیقی ادب میں شعور کی رو کے توسط سے اس اظہار کی خوبی نمایاں ہوئی۔ یہ حقیقت ہے کہ آزاد تلازمۂ خیال یورپی ادبیات کے توسط سے مشرقی ادب کا حصہ بنا۔ اور خاص طور پر امریکی ماہر نفسیات ولیم جیمز کے توسط سے نفسیاتی کشمکش کے اظہار کو نمایاں کرنے کے لئے آزاد تلازمۂ خیال کی نمائندگی

کی گئی۔ اس کا قطعی یہ مطلب نہیں کہ اردو کے ادبیات میں اس قسم کے رجحانات کی نمائندگی ماضی کے پس منظر میں واضح نہیں تھی۔ حضرت امیر خسرو کے ضمن میں ۱۳۲۶ء سے قبل اُن کے ہندوی کلام میں بے ترتیب الفاظ کے ذریعے اظہار کو نیرنگی عطا کرنے کا وسیلہ دستیاب ہوتا ہے۔ انہوں نے شعری حسن کو نمایاں کرنے کے لئے انمیلیاں اجیسی روایت کے ذریعے آزاد تلازمۂ خیال کی نمائندگی کی۔ ان کا مشہور شعر جو عوامی ادب کی نمائندگی کرتا ہے اور جس کے ذریعے انہوں نے کنویں پر پانی سیند ھنے والی لڑکیوں کے چار الفاظ کو آزاد تلازمۂ خیال کے ذریعے نہ صرف ربط پیدا کیا بلکہ اظہار کی معنوی سطح کو بھی مربوط کر دیا۔ حضرت امیر خسرو کنویں سے پانی پینا چاہتے تھے اور لڑکیوں نے چار مختلف بے ربط الفاظ کو شعری پیرہن اختیار کرنے کا مطالبہ کیا۔ چار لڑکیوں کی زبان سے چار مختلف الفاظ جیسے کھیر، چرخہ، کُتا اور پانی کو فنی اعتبار سے مربوط کر کے اظہار کی خوبی سے مالا مال کرنا تھا۔ حضرت امیر خسرو برجستہ گوئی اور شاعری میں خصوصی دلچسپی رکھتے تھے اس لئے انہوں نے فوراً یہ شعر کہہ دیا جس میں آزاد تلازمۂ خیال کا اظہار موجود ہے۔ وہ شعر ملاحظہ ہو

کھیر پکائی جتن سے چرخہ دیا چلائے
آیا کُتا کھا گیا تو پانی مجھے پلائے

کبیؔر کے یہاں بھی ایسی کئی مثالیں موجود ہیں۔

حضرت امیر خسرو سے منسوب اِس شعر میں چار مختلف آزاد الفاظ کو ایک خیال میں منسلک کر کے آزاد تلازمۂ خیال کی معنوی سطح کو اُبھارا گیا ہے۔ اور اس میں اظہار کی خوبی بھی نمایاں ہوتی ہے جس سے یہ ثبوت فراہم ہوتا ہے کہ یورپی دنیا میں ولیم جیمز کے آزاد تلازمۂ خیال کی شروعات سے قبل ہندوستان کی سرزمین میں شعری روایت کے توسط سے ایک خیال کو دوسرے خیال سے جوڑ کر معنوی سطح کو مربوط کرنے کا انداز موجود تھا۔ اردو میں رسوؔا کے یہاں اِس اصطلاح سے متعلق اہم نکتہ سامنے آتا ہے وہ تلازمۂ خیال کو فنِ بلاغت کی اصطلاح لزومِ ذہنی سے عبارت کرتے ہیں۔ مطلب یہ کہ مشرق میں یہ تصور فرائڈ سے قبل موجود تھا۔

عصری حسیت کے توسط سے ترقی پسند تحریک کے ادیبوں اور جدیدیت کے علمبردار تخلیق کاروں میں یورپی اندازِ تحریر کی خوبی کے طور پر آزاد تلازمۂ خیال کی نمائندگی پر خصوصی توجہ دی۔

ترقی پسند تحریک سے وابستہ تخلیق کاروں کے ناولوں میں اس انداز کی نمائندگی خال خال نظر آتی ہے لیکن جدیدیت سے وابستہ قلم کاروں نے اس رویہ کو بطور خاص تخلیق کا حصہ بنایا۔ اظہار کی اس تکنیک کا انداز قرۃ العین حیدر، انور سجاد، جوگیندر پال اور انتظار حسین کے یہاں شدت سے ملتا ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا ہے کہ اردو کے افسانوی ادب میں آزاد تلازمۂ خیال کو یورپی طریقہ اظہار کی حیثیت سے اس طرح قبول کیا گیا کہ فکشن میں آج بھی آزاد تلازمۂ خیال کی روایت کی پاسداری کی جارہی ہے۔ یہ طریقۂ فنی اظہار کی وجہ سے نثر کے حسن میں اضافہ کا ذریعہ بنتا ہے چونکہ اس طرز اظہار کو سب سے پہلے یورپ میں برتا گیا۔ اور اس کی خوبیوں سے واقفیت کے بعد ایشیائی ممالک کے ادیبوں نے اس طریقہ اظہار کو اختیار کرنا شروع کیا اس لئے عالمی سطح پر ایشیائی ممالک کی زبانوں میں آزاد تلازمۂ خیال کی روایت انگریزی ادبیات کے زیر اثر پروان چڑھی اور یہ بھی حقیقت ہے کہ اظہار کی اس فنکارانہ خوبی کی وجہ سے افسانوی نثر میں تہہ داری پیدا ہوئی ہے۔ اس لئے فکشن میں آزاد تلازمۂ خیال کی ضرورت اور اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا جبکہ آزاد تلازمۂ خیال کو غیر افسانوی نثر میں استعمال کرنا آسان نہیں ہے تاہم تخلیقی نثر کی ہر صنف میں تلازمۂ خیال کی گنجائش موجود ہے البتہ وہ نثر جو منطقی تسلسل کی تابع ہو شاید خیال کی بے راہ روی کو برداشت نہ کر سکے۔ اس طرح فنی اظہار کے طور پر آزاد تلازمۂ خیال کو خصوصی طور پر افسانوی نثر کا ایسا فنی اظہار قرار دیا جائے گا جس کے توسط سے فکشن کے اسلوب میں فنکارانہ صلاحیت کا اظہار ہوتا ہے۔ اسی لئے اس طرز اسلوب کو افسانوی نثر میں اہمیت حاصل ہے۔

خود کلامی

ایمائی اور رمزی عناصر سے مزین بیانیہ خود کلامی ادب کا ایسا طرز اظہار جس میں راوی کا بیان خود اپنے آپ سے گفتگو کرنے سے مشابہ ہو جائے اس انداز کو ”خود کلامی“ (Soliloquy اور Monologue) کے نام سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ناول میں قصہ، کہانی کی ابتداء، ارتقاء، اس کے عروج یا اختتام کے دوران کیفیاتی خصوصیات کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ خود کلامی کے دوران تخلیق کار کے لئے کچھ ضروری نہیں کہ اس کا کوئی سامع موجود ہو۔ وہ تنہا کردار کے ذریعے تخلیقی حسیت کے حصہ کے طور پر خود کلامی کو کہانی پن میں اس طرح پیوست کرتا ہے کہ تخلیقی خود کلامی کا وصف کہانی،

پلاٹ، کرداراورزماں ومکاں سے آزادنہیں ہوتا بلکہ بیانیہ کی کیفیت کا کام انجام دیتا ہے۔ اس عمل کے لئے اردو میں خود کلامی کی اصطلاح مرّوج ہے۔ اس اصطلاح کا اردو میں رواج یوروپی ادبیات کےتوسط سے عام ہوا۔ فرانسیسی، جرمن، روسی اوراطالوی زبانوں کےادبیات سےایشیائی زبانوں کےادیبوں نےخودکلامی کی خصوصیت کومستعارلیا۔ ناول، افسانہ، ڈراما[۲] اورناولٹ لکھنے سےقبل اردو کے داستانوی ادب پرغور کیا جائے تو علم ہوتا ہے کہ ملاوجہی کی مشہور داستان ''سب رس'' کے علاوہ ''باغ و بہار'' جیسی دہلوی داستان جو کلکتہ میں لکھی گئی اور لکھنؤ کی یادگار'' فسانۂ عجائب'' میں بھی خودکلامی کی مثالوں کوتلاش کیا جاسکتا ہے۔ داستانوں میں موجود خال خال خود کلامی کو بیانیہ نثر کے روایتی خودکلامی سے یاد کیا جاتا ہے۔ اردو نثر میں ترقی پسند تحریک کے قلم کاروں اوراس کے بعد جدیدیت کےعلمبرداروں نےعصر حاضر کی خودکلامی کویوروپی ادبیات سے مستعارلےکرفکشن میں اس طرز اظہار کی نمائندگی پرخصوصی توجہ دی۔

عصرحاضر کےادب میں خودکلامی کو بیانیہ کےوصف کی حیثیت سےشہرت حاصل ہونے کی ایک اہم وجہ یہ بھی ہے کہ آج کا انسان ذات اورخود آگہی کے کرب کے علاوہ دیگر مسائل میں گرفتار ہوکراکیلے پن کا شکارہوتا جارہا ہے۔ اس کی تنہائی اوراکیلے پن کودور کرنے کی غرض سے بیانیہ ادب میں خودکلامی کے اندازکوشامل کرکےتخلیق کاروں نے ذات کےکرب کےازالےاور مسائل میں گھرے ہوئے انسان کوسکون وراحت کا سامان فراہم کرنے کی کوشش کی ۔ چونکہ خودکلامی کا انداز بیانیہ ادب کاوسیلہ ہےاس لئے ڈراموں، فلموں اورٹی وی سیریلوں میں بھی خود کلامی کے اندازکوشامل کیا جاتا ہے۔ کیوں کہ ڈراما، فلم اور T.V. بصری اورسماعی ذریعہ ابلاغ ہیں۔ آخری دونوں کے کرامتی اثرات اس میدان میں غیرمتعلق ہیں۔ فاصلاتی نظام ترسیل نے ہمارے اکیلے پن کاازالہ ضرور کیا ہےوہیں رشتوں سے کاٹ بھی دیا ہے۔ خودکلامی میں بھی ایک طرح کی لذت ہےاور تشفی کا احساس بھی۔ موجودہ عہد میں Electronic Gadgets نے اسے چھین لیا ہے۔ ہمیں تخلیقی لمحات کم سے کم میسر ہوپاتے ہیں۔ خودکلامی کے ذریعے کربِ ذات اورکربِ کائنات کی نشاندھی ہوتی ہے۔ اس عمل کےدوران ذات کی شکست وریخت کےعلاوہ ضمیر کی آواز کے ساتھ ساتھ مذہبی، سماجی اوررسم ورواج کی پابندیوں اوراقدار کی جکڑبندیوں کے

خلاف آواز بلند کی جاتی ہے۔ اس دوران خدا سے گلہ وشکوہ، قسمت کی پامالی اور انسان کی بے بسی کو بطور خاص نشانہ بنایا جاتا ہے۔ خودکلامی کے دوران آزادانہ روش اور رسومات کی پامالی کا بیڑہ اٹھایا جاتا ہے۔ اس اعتبار سے خودکلامی کے توسط سے بیانیہ نثر میں دل کے پھپھولے پھوڑنے اور شکایات کے دفتر کھولنے کا موقع فراہم ہو جاتا ہے۔ خودکلامی کے دوران ایسا انداز، بے قرار اور بے تاب انسان کو سکون وراحت کا سامان فراہم کرتا ہے۔ اسی لئے بیانیہ کے دوران خودکلامی کو عوامی سطح پر پسند کیا جاتا رہا ہے۔

عزیز احمد اور کرشن چندر کی چُنندہ تخلیقات کے سوا ترقی پسند ادب کے تخلیق کاروں کی تحریروں میں خودکلامی کا عکس خال خال ہی نظر آتا ہے۔ اس کے بجائے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے علم بردار تخلیقی ادیبوں نے یوروپی ادبیات سے اردو میں فروغ پانے والے خودکلامی کے وصف کو اپنے بیانیہ میں شامل کر کے اردو ناول کو اس طرز اظہار کے محاسن سے وابستہ کر دیا۔ عصر حاضر کا ہر باشعور تخلیقی ادیب مکمل طور پر خودکلامی سے استفادہ کر رہا ہے۔ البتہ روایات کے پاسدار تخلیقی ادیبوں کی تحریروں میں اس انداز کی کارفرمائی دکھائی نہیں دیتی۔ وہ اپنے بیانیہ میں خودکلامی کو شامل کرنے سے گُریز کرتے ہیں لیکن نئی نسل آج بھی خودکلامی کے اظہار سے مالا مال ہو کر ادبیت اور تخلیقیت سے معمور ناول کے بہترین نمونے پیش کرنے میں کامیاب ہے۔

علامت پسندی

دنیا کے سارے فنون لطیفہ علامت کے بغیر ادھورے رہتے ہیں۔ علامت (Symbol) انسان کے اظہار کا ایک ایسا مددگار ذریعہ ہے جو اظہار کے خارجی پہلو تک ہی محدود نہیں بلکہ اس کی ذات کے اندر کے معنی کو بھی باہر نکال لاتا ہے۔ یہ صرف اظہار کا وسیلہ ہی نہیں بلکہ ادراک کی ایک کامیاب صورت بھی ہے۔ ہمارے ادب میں علامت، ایمائیت، اشاریت، رمزیت ایک دوسرے کے مترادف کے طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ انیسویں صدی میں یوروپی ادبیات میں علامت پسندی (SYMBOLISM) کو فن پاروں میں برتنے کی روایت کا آغاز ہوا۔ ژاں مورتییں نامی مشہور مفکر نے انیسویں صدی کے اواخر میں علامت پسندی/ اشاریت کی تحریک کا آغاز کیا۔ ژاں مورتییں نے ایک منشور کے ذریعے توجہ مبذول کی کہ ادبیات میں رومانیت اور

واقعیت کی تحریکیں ختم ہوئیں۔ اس کے بجائے فنی اظہار میں علامت پسندی یا اشاریت کا آغاز ہوتا ہے۔ ہمارے ادب میں طویل عرصے تک حسن وعشق کے اظہار پر توجہ دی جاتی رہی جس کے تحت ماورائی عشق، زمینی عشق کے علاوہ مجازی اور حقیقی عشق کی نمائندگی پر زور دیا جاتا رہا۔ مرد اور عورت کے مثالی عشق کے علاوہ جنس زدگی اور جنس سے انحراف کو بھی رومانیت کے اظہار میں شامل کیا گیا۔ جس کے بعد ہر رویہ اور عمل میں موجود واقعیت کے اظہار پر توجہ دی گئی۔ واقعیت یعنی ہر عمل اور رویہ میں چھپے ہوئے اظہار میں واقعہ کے انسلاکات کو واقعیت کی دلیل سمجھا گیا۔ واقعہ کے نمود سے لے کر اس سے منسلک تمام متعلقات کا حقیقت پسندانہ بیان ’’واقعیت‘‘ کی دلیل بن گیا۔ جب اس اظہار سے قاری کی طبیعت بے حظ ہوگئی تو مغربی مفکرین نے ایک نئے انداز کے ذریعہ اظہار کو ادب میں شامل کرنا شروع کیا جسے اشاریت یا علامت پسندی کی حیثیت سے شہرت حاصل ہوئی۔ کسی بھی واقعے یا قصہ سے وابستہ واقعیت کو تمام تر تفصیلات کے ذریعہ بنانا ہی اشاریت یا علامت پسندی کی دلیل ہے۔ جس میں تفصیلات سے گُریز اور کسی اشارہ کے ذریعے مفہوم کو ادا کرنے کا کارنامہ انجام دیا جاتا ہے۔ اشاریت یا علامت نگاری تفصیل بیانی کے بوجھ کو کم کر کے مختصر الفاظ میں معنی ومفہوم تک پہنچنے کا وسیلہ ہے۔

جدیدیت کے علمبرداروں نے اشاریت یا علامت نگاری کو ایک فنی رجحان کے طور پر استعمال کیا۔ علامت پسندی کے پیش رو کی حیثیت سے بودلیئر، ملارمے، ٹی ایس ایلیٹ، ورلین اور ریمبو کو اس تحریک کو فروغ دینے والے اہم قلمکاروں میں شمار کیا جاتا ہے۔ ان ادیبوں کے توسط سے اشاریت یا علامت پسندی کی تحریک کو انگلستان، امریکہ، روس اور جرمنی جیسے ممالک کے شعر وادب میں منظرِ عام پر آنے کا موقع ملا۔ شاعروں نے خاص طور پر آزاد اور نثری نظم کی ہیئتوں میں علامت پسندی کو بڑھاوا دیا۔ جدیدیت کو ایک فنی رجحان کی حیثیت سے تسلیم کرتے ہوئے علامت پسندی کو اردو ادب میں بھی اظہار کا وسیلہ بنالیا گیا۔ اشاروں سے یا علامت کے ذریعہ معنی ومفہوم کی گہرائی تک پہنچنا ہی درحقیقت اشاریت یا علامت پسندی ہے۔ ہندوستانی ادبیات اور مذہبیات میں ان علامتوں کا استعمال قدیم دور سے جاری ہے۔ آج بھی سڑک پر سواری کے سامنے لال بتی کا جلنا، رک جانے کی علامت ہے۔ اسی طرح ہری بتی کا جلنا آگے بڑھنے کی علامت ہے جبکہ پیلی

بتی جلتی رہے تو آگے بڑھنے کی تیاری کرنے کا مفہوم نکلتا ہے۔ ضرب چلیپا سے دواخانہ اور صلیب سے عیسائی مذہب کے علاوہ چاند تارے سے اسلام اور سواستک کی علامت سے ہندو مذہب کی شناخت خود اس بات کی دلیل ہے کہ دنیا میں اشاریت اور علامت کے ذریعہ مفہوم کی ادائیگی اور معنویت کی گہرائی تک پہنچنے میں مدد ملتی ہے۔ فوج میں خبر رسانی کے لیے Code کا استعمال ہوتا ہے۔ یہ دوران جنگ زیادہ استعمال ہوتا ہے اور اسی خصوصیت کو ادب میں بطور اظہار استعمال کرنا اشاریت یا علامت پسندی کہا جاتا ہے۔ جس کے لئے انگریزی میں متبادل اصطلاح کے طور پر SYMBOLISM کا استعمال ہوتا ہے۔

ناول کے توسط سے علامت پسندی اور اشاریت کے رُجحان کو جدیدیت کے علمبردار ادیبوں نے فروغ دیا۔ نئی علامتیں نئے مفاہیم کے لئے استعمال کی جانے لگیں۔ رات اور دن کی علامتیں یا پھر صبح وشام کی اشاریت اُجالے اور اندھیرے کے لئے مختص نہیں رہیں بلکہ ان علامتوں کے ذریعہ ہمہ گیر معنوں کی ترسیل کا حق ادا کیا گیا۔ چنانچہ رات یا تاریکی کو غلامی اور دن یا سویرے کو آزادی کی اشاریت یا علامت کے طور پر استعمال کیا جانے لگا۔ اس طرح ادب کی دنیا میں مفہوم کی گہرائی اور گیرائی کی ترسیل کے لئے اشاریت اور علامت پسندی سے کام لیا گیا۔ واضح اور نمایاں علامتوں سے مفہوم کی ادائیگی میں آسانی فراہم ہوئی اس کے بجائے بھونڈی اور غیر فطری علامتوں کے استعمال کی وجہ سے تفہیم میں پیچیدگی پیدا ہوئی۔ غرض علامت پسندی اور اشاریت کو جدیدیت پسندی کی وجہ سے شہرت حاصل ہوئی۔ قرۃ العین حیدر، الیاس احمد گدی، انور سجاد، انتظار حسین، بانو قدسیہ، حسین الحق، خالد جاوید وغیرہ کی ناول نگاری میں اشاریت اور علامت پسندی کا عصری رجحان کارفرما نظر آتا ہے۔

دراصل علامت انسان کے اظہار کا ایک ایسا مددگار ذریعہ ہے جو اظہار کے خارجی پہلو تک ہی نہیں، اس کی ذات کے اندر کے بھی معنی باہر نکال لاتا ہے۔ یہ صرف اظہار کا وسیلہ ہی نہیں بلکہ ادراک کی ایک کامیاب صورت بھی ہے۔ علم البیان کے علامتی نظام سے قطع نظر علامتی ناول کا وصف یہ ہے کہ جتنا ناول نگار کہتا ہے، قاری اس سے زیادہ دیکھتا اور محسوس کرتا ہے۔ اسی لیے اس تکنیک میں ڈھلے ہوئے لفظوں سے پیکر بنتے چلے جاتے ہیں۔

وجودیت (Existentialism)

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

غالبؔ اس نیستی اور ہستی کی دُھند میں اپنے ہونے کا جواز ڈھونڈ رہا تھا۔ غالبؔ کا زمانہ بھی ہندوستانی تاریخ میں انتشار، بدنظمی (Anxiety) کا زمانہ تھا۔ دارالسلطنت دلّی برباد و بے مہار تھی۔ نا اُمیدی و بے یقینی اپنے عروج پہ تھی۔ انسان کو اپنے وجود پہ شک ہونے لگا تھا۔ تب غالبؔ نے Ultimate یعنی خدا میں پناہ ڈھونڈی جو بہر صورت لافانی اور جاوداں ہے۔ صوفیا کرام بھی یہی کہتے ہیں اپنی ذات کو خدا کی ذات میں ضم کر دینا ہی وجود کا ثبات ہے۔ زمانہ حال میں دوسری جنگ عظیم کے بعد پوری دنیا ایسی ہی صورت حال سے نبرد آزما تھی۔ وہی بے یقینی، نا امیدی، لایعنیت کا غلبہ تھا۔ غالبؔ نے منطق سے کام لیتے ہوئے وجود اور لا وجود کے فلسفے پر سوال اُٹھایا تھا۔ عموماً وجودیت کو ہم مغرب کے فلسفیوں سے منسوب کرتے ہیں۔ جس طرح مغرب میں دوسری جنگ عظیم کے بعد دنیا کی بے ثباتی اور زندگی سے نا امیدی کا ایک طوفان اٹھا ہمارے سماجی فلسفے اور عقائد سے بھی یقین اٹھ گیا تھا۔ انسان تنہا اور لاچار محسوس کرنے لگا تھا تو مذکورہ بالا فنکاروں نے اپنے محسوسات کا اظہار کیا۔ بطور خاص فکشن میں۔ اس نوع کے ادیب کی تخلیق کو وجودیت کے فلسفے سے مربوط کر دیا۔ Existentialism کا یہ نظریہ اردو ادب میں بھی داخل ہو گیا۔ مگر یہ فلسفہ تو اردو میں میرؔ اور غالبؔ کے زمانے میں ظہور پذیر ہو چکا تھا جیسا کہ مذکور ہوا۔ تباہ حال دلی پر نادر شاہ کا حملہ، فرنگیوں کا ظلم و تشدّد و عام آدمی کا خوف و ہراس۔ زندگی کی غیر یقینی اور فنا پذیری کی صورت حال مہاجرت کا شکار انسان اپنے وجود پر سوال نہ کرتا تو اور کیا کرتا۔ بس دونوں زمانوں میں فرق صرف ہتھیاروں اور جنگی ساز و سامان کا تھا۔ غالبؔ میرؔ کے زمانے کی جنگ محدود تھی۔ عالمی جنگ اور ایٹمی ہتھیار پوری دنیا کی تباہی کا سبب بن سکتے تھے۔ مغرب کے فلسفی، دانشور، تخلیق کار سب یہ طے کر کے بیٹھے تھے کہ انسان کا مقدر فنا ہی فنا ہے اور کچھ بھی نہیں۔

اب اس تناظر میں ایک اختلافی امر یہ ہے کہ فلسفۂ وجودیت کے مفکرین وجودیت کی تعریف اپنے اپنے طور پر پیش کرتے ہیں۔ یعنی ہم خیال نہیں ہیں۔ سورین کرکے گارجو وجودیت

کے فلسفے کا بانی متصور کیا جاتا ہے اس کا کہنا ہے کہ ہر فرد اپنے اپنے طور پر اپنی زندگی کی راہیں متعین کرتا۔ وہ کیا ہے۔ کیا ہوگا یا کیا ہوگیا اس کا ذمہ دار وہ خود ہے۔ سماج، مذہب یا معاشرہ نہیں۔ یہ دراصل فردیت پسندی کی توسیع تھی جو وکٹوریا کے زمانے کے دانشوروں کا تصور تھا۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد کی وجودیت فرانس اور جرمنی کے فلاسفروں کا موضوع تھی۔ اس جنگ عظیم میں مغربی ممالک جرمنی، اٹلی اور جاپان کے بڑھتے ہوئے فاشسٹ انتہا پسند عزائم کو روکنے کے لیے اکٹھے ہو گئے تھے۔ ایٹم بم کے استعمال نے بقا کی جگہ فنا کے تصور کر مزید استحکام بخشا۔ ہستی سے زیادہ نیستی نے ادب کو متاثر کیا۔ مارکسی تصور جو زندگی کا تصور تھا ماند پڑنے لگا۔ اسٹالن اور ماوزنگ کے پرولتاری ڈکٹیٹرشپ کو بھی ہٹلر اور میسولینی کے جبر کے مساوی قرار دیا جانے لگا۔ یہیں سے عالمی ادب نے نیا رخ لیا۔ جسے نیا روپ یا جدید ادب کہا جانے لگا۔ اس ادب نے وجودی مسائل کو بڑی سنجیدگی سے برتنے کی کوشش کی جس کے نتیجے میں فردیت پسندی (Individualism) ادب کا غالب رجحان بن گئی۔ ہر فرد اور ادیب اپنے اپنے تجربوں کی بنیاد پر تصور حیات کی تشکیل کرنے لگا۔ جدیدیت کے رجحانات ان ہی تشکیلات کے مرہون منت ہیں۔ ذات کی تلاش جیسے وجودی مسائل جدید فن کاروں کے پسندیدہ موضوعات بن گئے۔ ادب پاروں کی اشکال اور ہیئتوں کی بھی شکست وریخت ہوئی۔ گویا ان کا وجود بھی مشتبہ ہوگیا۔ غالبؔ نے جو اپنے وجود کو مشکوک کہا تھا تو آج بھی مشکوک اور سو سے ویسے ہی موجود ہیں۔ ان کا وجود دائم ہے۔

وجودیت (Existentialism) کا فلسفہ ذات کے ادراک اور فرد کے اثبات کی ایک کوشش قرار دی جاتی ہے۔ یہ بیسویں صدی کی وہ تحریک ہے جس پر سورین کرکے گار اور نطشے کے اثرات تھے بلکہ انھوں نے ہی اس تحریک کو فرانس میں شہرت دی لیکن بہت زیادہ شہرت اسے سارتر نے دی۔ سارتر کا فلسفہ یہ تھا اور بطور خاص اس پر زور دیا کہ معاشرے کے تفاعل میں افراد کی طاقتور خواہشات کے ذریعے سماج کے اُن مسائل کو حل کیا جائے جو غیر مہذب، اخلاق سوز اور لایعنی معاشرے کی دین ہیں۔ اس فلسفے نے آدمی کی تعریف اس کی مکمل شخصیت اور تحرک کی بنیاد پر کی نہ کہ اس کے ارادے اور اس کی اہلیت پر۔ اس کا وجود اس لیے ہے کہ فرد اپنی خواہش اور تمناؤں کو از خود متحرک کرے۔ سارتر، کافکا، کامو نے وجودی فلسفہ کو نہ صرف اعتبار بخشا بلکہ ان

کے فروغ و شہرت کے علمبردار بھی رہے۔ برٹرنڈ رسل نے اسے مزید وسعت دی۔ اپنی کتاب Has Man A Future (کیا آدمی کا مستقبل ہے؟)۔ اس کتاب میں وجودی فلسفے سے زیادہ قیاسی فلسفہ کو زیر بحث لایا گیا ہے۔ مثلاً تیسری عالمی جنگ چھڑی تو کیا یہ دنیا قائم رہے گی۔ وجودیت کی گفتگو اسی وقت ممکن ہے جب دنیا کا وجود رہے گا۔ یعنی دنیا اور فرد کا ہونا لازم و ملزوم ہے۔ اب ان دونوں میں اولیت اور ثانویت کا سوال اٹھتا ہے۔ مفکرین نے اس سوال پہ بھی غور کیا ہے۔ اس سیاسی تشویش نے وجودیت کے تصور کو مزید تقویت پہنچائی جو غیر یقینی صورتِ حال اور لایعنیت تک پہنچ گئی۔ جدید ادب (یا اردو ادب) نے گہرا اثر قبول کیا۔ بطور خاص ہندو پاک میں ریزہ خیالی، ہیئتی توڑ پھوڑ غیر مربوط خیال Abstract اور Absurd فن پارے وجود میں آئے حالانکہ اب نقشہ بدلتا نظر آ رہا ہے مگر خوف اور تناؤ اب بھی باقی ہے۔ انسانی وجود اب بھی خطروں سے گھرا ہے۔ اسی لیے کہا جا رہا ہے کہ جس فلسفے کو جدیدیت کے نام سے ادب میں لایا گیا تھا وہ اب بھی زندہ ہے۔ مارکسی فلسفہ نے خارجی وجودیت کو اہمیت دی اس کے برعکس جدیدیت پسندوں نے داخلی کیفیت کے اظہار کو فوقیت دی۔ دونوں کیفیات آدمی کے وجود کے ساتھ ازل سے منسلک ہیں۔ جیسا کہ مذکور ہوا بیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ ہی یوروپی دنیا میں کئی بنیادی فلسفوں کا آغاز ہوا۔ وجودیت یا موجودیت اُن میں سے ایک ہے۔ مغرب میں یہ فلسفہ اُس ذہنی انتشار کی بدولت وجود میں آیا جو مادیت پرستی اور مشینی ترقی کا مظہر تھا۔ جیسا کہ اس کے نام سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ انسان کے وجود پر زور دیتا ہے کہ

میں کون ہوں؟
میں کہاں ہوں؟
میرے ہونے، نہ ہونے کی حقیقت کیا ہے؟

ڈاکٹر سی۔ اے۔ قادر اپنی کتاب ’فلسفۂ جدید اور اُس کے دبستان‘‘ میں رقم طراز ہیں:

> ’’وجودیت کا ظہور تاریخ کے ایسے دور میں ہوا جب ہر طرف سے فرد کی فردیت پر حملے ہو رہے تھے۔ انسان کو معروض (Object) بنا دیا گیا تھا اور جبریت کا دور دورہ تھا۔ مادیت اور مطلق تصوریت نے انسان کا دائرۂ خیال و عمل تنگ کر

رکھا تھا اور اسے مجبور و مقہور زندگی دے رکھی تھی۔"   (ص ۱۱۸)

اختلاف رائے کے باوجود کارل یاسپر، مارٹن ہائی ڈیگر، نیطشے، سورین کر کے گار اور ژاں پال سارتر نے اسے فروغ دیا۔ ناقدین نے اس جانب توجہ مبذول کی ہے کہ یوروپ کے دو بڑے ادیبوں ہوسیرل اور ہائی ڈیگر کے فلسفیانہ افکار اور مذہبی تعلیمات کی وجہ سے دانشور اور عوامی طبقہ دینی اور لادینی خانوں میں منقسم ہو گیا۔ معاشرہ کو ان دو خانوں میں بانٹنے کے لئے بیشار چشم دید اور مادی تصورات کو بھی پیش کیا جانے لگا۔ غرض اس تقسیم کے تصورات کے امتزاج سے ادب بھی متاثر ہوا۔ اس دور کے ادیبوں جیسے کامیو، سارتر اور کافکا نے اپنی تخلیقات میں وجودیت کے بے معنی فلسفے کو بیسویں صدی کا حاوی فلسفہ قرار دیا۔ مذہب پرستوں نے جب انسانی وجود کو مذہبی اساس پر تقسیم کی روایت کا سلسلہ شروع کیا تو اس کے خلاف دنیا بھر کے فن کاروں نے آواز بلند کی چنانچہ جدیدیت کے توسط سے پھیلنے والا وجودیت کا فلسفہ اس حقیقت سے عبارت ہے کہ وجودیت کے ذریعے لغویت، بے عقیدگی، بے زمینی اور فرد کی تنہائی کے علاوہ اقدار کی شکست اور لاحاصلی کے اظہار کو افسانوی اور ڈرامائی تخلیقات میں جگہ دی جانے لگی اور یہی عمل وجودیت کا علم بردار قرار پایا۔

وجودیت نے دو مختلف انداز کی نمائندگی کی جس کے ذریعے دینی وجودیت اور لادینی وجودیت کا اظہار ہونے لگا۔ وجودیت کے یہ دو مختلف انداز اپنی خصوصیت کے علمبردار ہیں۔ وجودیت کو ماننے والوں میں دینی وجودیت (deistic ontology) کے ذریعے اس خیال کا اظہار کیا کہ کائنات کے تمام مظاہر اور فرد کے وجود کو مطلق حیثیت نہ دیتے ہوئے یہ خیال کیا جائے کہ یہ تمام موجودات ماورائی قوت کے وجود کے ذمہ دار ہیں۔ یہ وجودی نظریہ کر کے گار اور ہائی ڈیگر نے عام کیا اور ہیڈ نے اس فلسفے کی ترویج انجام دی اس طرح وجودیت کی ایک شاخ ماورائی قوت کے وجود کے تابع کائنات اور تمام مظاہر کو ظاہر کرتے ہوئے فرد کے وجود کو بھی مطلق نہ قرار دینے کی نمائندگی کی جبکہ لادینی وجودیت کے توسط سے یہ حقیقت واضح کی گئی کہ کائنات کے وجود کو اتفاقی حادثہ قرار دے کر اس کے وجود کا کوئی خالق نہ ہونے کو تسلیم کیا جانے لگا جو وجودی نظریہ کی بنیاد ہے۔ اس طرح وجودیت کے دو نظریے قائم ہوئے اور ان دو نظریوں کا اطلاق ادبیات پر بھی ہونے لگا۔ دینی وجودیت کے تحت تمام دنیا کے موجودات کو تابع قدرت قرار دیا گیا جسے مذہبی

وجودیت کا پیش خیمہ قرار دیا جاتا ہے اس کے برعکس کائنات اور انسان کے وجود کو اتفاقی حادثہ قرار دے کر یہ تسلیم کیا گیا کہ خالق کے وجود کو بھی تسلیم نہ کیا جائے اس طرح وجودیت کا فلسفہ ایک جانب خدا پرست دین و مذہب کے ماننے والوں کی نمائندگی کرتا ہے تو دوسری طرف خدا کا انکار کرنے والے ادیبوں نے لادینی وجودیت کو قبول کرنے کی طرف توجہ دی۔ وجودیت کے ان دونوں فلسفوں کا اثر سب سے پہلے یوروپی ادبیات پر نمایاں ہوا جس کا اثر ایشیائی ادیبوں نے بھی قبول کیا۔ اردو ناول میں اس نقطۂ نظر کے تحت تہہ داری، زرخیزی اور معنی آفرینی میں اضافہ ہوا۔ اس میں ایسے تمام تصورات شامل ہیں جس میں انسان خود کو تنہا محسوس کرتا ہے اور اس کے ساتھ ہی ذات کی شکست کے علاوہ اقدار کی شکست بھی اسے مجبور کر دیتی ہے کہ وجود مطلق کارگر ہوتا تو انسان کو لاحاصلی اور بے عقیدگی کا شکار نہ ہونا پڑتا۔ وجود، شناخت، ذات، جوہر، آگہی، لمحہ، انتخاب، عمل، لایعنیت، آزادی جیسے الفاظ مخصوص وجودی اصطلاحیں ہیں۔

قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، خالدہ حسین، انور سجاد، جوگیندر پال، سُریندر پرکاش، جمیلہ ہاشمی، بلراج مین را، سید محمد اشرف، پیغام آفاقی، خالد جاوید وغیرہ نے اس جانب خصوصی توجہ دی ہے۔ اردو کے یہ وہ ناول نگار ہیں جنھوں نے فرد کی تنہائی، بے بسی، مایوسی، شناخت کی گم شدگی، شخصیت کا انتشار اور اجنبیت جیسے وجودی مسائل کو اپنا موضوع بنایا ہے۔

دراصل اس زاویے کے تحت تنہا رہ جانے اور جبر کے دائروں میں اسیر ہو جانے کا کرب، ذات کے ٹوٹنے، بکھرنے کا خوف، یقین اور بے یقینی کی اذیت میں مبتلا کردار ایک پُراسرار دہشت اور خوف میں مبتلا نظر آتے ہیں جیسے اُن سے قوتِ فیصلے کی طاقت ہی نہیں بلکہ ان کی شناخت بھی چھین لی گئی ہو اور اسی سے زندگی کی بے معنویت اور ذات کے گُم ہونے کا المیہ پیدا ہوتا ہے۔ خالدہ حسین اس المیے کو اکثر اپنی ذات کے حوالے سے پیش کرتی ہیں۔ وہ ''دروازہ'' کے پیش لفظ میں 'اعتراف' کے عنوان سے لکھتی ہیں:

> ''جب میں اپنے آپ کو محسوس کرنا چاہتی ہوں تو لکھتی ہوں۔ کہانی لکھنے کا عمل میرے لیے اپنے وجود کا رشتہ قائم رکھنے کی کوشش ہے........تو جب اپنا آپ خطرے میں محسوس ہوتا ہے، میں اپنے آپ کو لکھنے پر مجبور پاتی ہوں۔ شاید فنا کا

خوف، بقا کی حسرت، زندگی کی محبت مجھے لکھنے پر مجبور کرتی ہے۔‘‘

تجریدیت

تجریدی آرٹ (Abstract) بنیادی طور پر مصوری کی اصطلاح ہے۔ مصوری میں یہ اصطلاح نفسیات کے جدید نظریات کے زیرِ اثر داخل ہوئی تھی جس میں فرائڈ کے نظریۂ لاشعور اور نظریۂ خواب کے عناصر شامل تھے۔ اس تکنیک کے پیشِ نظر ناول نگار کو پلاٹ کی تعمیر اور کرداروں کے ارتقاء سے کوئی دلچسپی نہیں ہوتی ہے۔ جذبات و تاثرات سے گریز کرتے ہوئے وہ زندگی کو جس طرح اپنے اردگرد بے ہنگم اور منتشر پاتا ہے اُسی شکل میں پیش کر دیتا ہے۔ انور سجاد کا ناول ’’خوشیوں کا باغ‘‘ اس کی بہترین مثال ہے۔

یہ وہ مغرب کے فلسفیانہ اور ادبی نظریات اور علم نفسیات کے پیدا کردہ رجحانات ہیں جن کے سائے میں اردو ناول پروان چڑھا ہے لیکن خوبی کی بات یہ ہے کہ وہ مشرقی ادبی تناظرات سے ہم آہنگ ہو کر اور آج اکیسویں صدی میں عالمی سطح پر اپنی ایک پہچان بنا سکا ہے۔

حواشی:

۱: اس قسم کا کلام word play کے ضمن میں آتا ہے۔ اَنمل بے جوڑ الفاظ اور تصورات کو جوڑنے کا عمل شعوری کاوش کا نتیجہ بھی ہو سکتا ہے۔ Free Association میں سمت اور نتائج کا تعین پہلے سے نہیں ہوتا ہے۔

۲: Soliloquy کی اصلاح ڈرامے میں کسی کردار کی خود کلامی کے لیے استعمال ہوتی ہے۔ Dramatic monologue ایک باقاعدہ صنفِ سخن ہے جس میں سامع کی موجودگی تو ہو سکتی ہے لیکن ایک کردار اپنی بات کہے جاتا ہے بغیر کسی مداخلت کے Internal monologue کا استعمال زیادہ تر فکشن میں ہوتا ہے۔

◆◆◆

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے
ہیں مزید اس طرح کی شان دار،
مفید اور نایاب کتب کے حصول کے لئے
ہمارے وٹس ایپ گروپ کو جوائن کریں

ایڈمن پینل

عبداللہ عتیق : 03478848884
سدرہ طاہر : 03340120123
حسنین سیالوی : 03056406067

ایسی بلندی ایسی پستی

ایک تہذیب کی داستان

عزیز احمد کے ناولوں میں ''گریز''، ''آگ'' اور ''ایسی بلندی ایسی پستی'' کو بے حد مقبولیت حاصل ہوئی ہے۔ ''گریز'' میں مرکزی کردار نعیم الحسن کے ذریعے مغرب و مشرق کی تہذیبی اور سماجی صورتِ حال کو اُجاگر کیا گیا ہے۔ ذہنی طور پر کشمکش اور تذبذب میں مبتلا یہ متوسط طبقے کا ایک ایسا بھٹکا ہوا نوجوان ہے جو خود سے مطمئن نہیں ہے۔ وہ اپنی چچازاد بہن بلقیس سے محبت کرتا ہے۔ آئی سی ایس میں منتخب ہونے کے بعد تربیت کے لیے یورپ جاتا ہے اور میری پاول (گُل رُخ) کے قریب ہو جاتا ہے۔ انگلستان، امریکہ اور فرانس کی سیر کے بعد اپنے وطن واپس آتا ہے۔ یہ تمام روداد ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۲ء تک کے زمانے پر مشتمل ہے۔ کینوس پر جو رنگ حاوی نظر آتا ہے وہ حیدرآباد اور کشمیر کا ہے اور جو مجموعی تاثر اُبھرتا ہے وہ یہ کہ جب مشرقی معاشرہ مغربی تہذیب و ثقافت کی اندھی تقلید کرتا ہے تو بے شمار مسائل کا شکار ہوتا ہے۔

''آگ'' میں (۱۹۰۸ء سے ۱۹۴۶ء تک) وادیٔ کشمیر کی تہذیب و روایت کو پیش کیا گیا ہے۔ ناول دو حصوں میں منقسم ہے۔ پہلا حصہ ''شنیدہ'' جو سفرنامہ ہے۔ دوسرا حصہ ''دیدہ''، کشمیر میں ''ڈوگر شاہی'' اور ''سرمایہ دارانہ نظام'' کے استحصال کو اُجاگر کرتا ہے اور انقلاب کی علامت بن کر موجودہ نظام کو خاکستر کر دینا چاہتا ہے۔

''ایسی بلندی ایسی پستی'' کا کینوس زمانی اعتبار سے ۱۸۵۷ء سے ۱۹۴۸ء تک پھیلا ہوا

ہے۔ یہ ناول حیدرآبادی زندگی اور وہاں کی تہذیبی تبدیلی کا آئینہ دار ہے، اور اس اعلیٰ طبقہ کی زندگی کا عکاس بھی ہے جو اندر ہی اندر کھوکھلا ہو چکا تھا اور جسے ختم ہو جانا ہی تھا۔ اس میں بے جا فخر و غرور، بُغض و عناد اور حرص و طمع کی ان گنت جھلکیاں ہیں۔ اس کو اہلِ علم نے اردو ناولوں میں ایک ممتاز اور منفرد ناول قرار دیا ہے۔ اس میں جہاں انحطاط پذیر حیدرآبادی تہذیب کا المیہ پیش کیا گیا ہے وہیں دوسری جانب اسے اردو ناول نگاری میں تکنیک کے اعتبار سے ایک نیا تجربہ بھی قرار دیا گیا ہے۔ محمد حسن عسکری نے اسے ایک ''اجتماعی ناول'' کہا ہے جب کہ خود مصنف نے اس ناول کے حوالے سے اعتراف کیا ہے:

> ''یہ خاندان کی سرگذشت ہے۔ اسے ایک طرح کا شجریاتی ناول کہہ لیجئے۔ موضوع وہی ہے جو فاربٹ ساگا کا رہ چکا ہے۔ حقِ ملکیت جو جائداد اور سرمائے کے ساتھ بطور ایک تصور ایک عمل کے نافذ ہوا......''

(ہوس۔ ص:۱۳۶)

اس طرح ناول پر مصنف اور نقاد کی آرا مختلف ہیں جو کوئی غیر متوقع بات نہیں۔ کیوں کہ تخلیق کار جب بھی کسی موضوع پر قلم اُٹھاتا ہے تو تخلیق کے وجود میں آنے سے پہلے اُس کی فکر میں ایک ساتھ کئی اثرات جذب ہوتے ہیں۔ اس کے گرد و پیش کے حالات، شخصی تجربات، تاثرات، ردِ عمل کی کیفیات، ذہنی اقدار ایک دُھند کی مانند اُس کے ذہن پر مسلّط ہو جاتی ہیں۔ اس کے بعد ہی وہ تخلیق کی اصل سرگرمی اختیار کرتا ہے۔ تخلیق کار کا یہ سارا عمل ایک ایسے وجدان کا مرہونِ منت ہے جس کی تشریح خود تخلیق کار بھی پورے وثوق کے ساتھ نہیں کر سکتا، نہ ہی وہ اس کا تجزیہ کر سکتا ہے کہ وہ کون سے محرکات تھے جنھوں نے اس فن پارے کو جنم دیا۔ یہ سارا کام شعوری اور لاشعوری یکجہتی اور ہم آہنگی کے تحت مکمل ہوتا ہے۔

ناول سے قطع نظر، عزیز احمد کی شخصیت کو سامنے رکھ کر دیکھا جائے تو اُن کی زندگی حیدرآبادی معاشرت سے کسی نہ کسی سطح پر متعلق ضرور رہی ہے۔ جیسے اُن کی ابتدائی اور ثانوی تعلیم حیدرآباد میں ہوئی۔ (اعلیٰ تعلیم انھوں نے لندن میں حاصل کی) پھر ۱۹۴۲ء میں جب وہ عثمانیہ یونیورسٹی میں انگریزی کے استاد تھے تب انھیں نظام حیدرآباد کی بہو شہزادی دُرِّ شہوار کے پرائیویٹ

سکریٹری کے فرائض انجام دینے پڑے تھے۔ اس طرح انھیں اپنی ابتدائی زندگی میں عوامی اور بعدۂ حیدرآبادی طبقۂ اشرافیہ کو اندر اور باہر سے دیکھنے اور سمجھنے کے بیشتر مواقع میسّر آئے تھے۔ اس کے علاوہ اُن کا مندرجہ بالا بیان اور مذکورہ ناول کے کردار اس جانب اشارہ کرتے ہیں کہ وہ اشتراکی نظریات سے بھی خاصے متاثر تھے۔ ایسی صورت میں عزیز احمد نے اپنے ناول ''ایسی بلندی ایسی پستی'' کے کینوس پر بقول خود ان کے جو ''شجریاتی'' خاکہ بُنا ہے وہ چاہے ایک ہی خاندان کی کہانی کا پس منظر رکھتا ہو، لیکن اس کے مختلف کردار کے رابطوں سے جو وسعت اس میں پیدا ہوئی ہے وہ قدرتی طور پر اُس کے پورے حیدرآبادی معاشرے کا احاطہ کرتی ہے۔ اسی بنا پر مرکزی کرداروں کے تعلق سے ڈھیروں چھوٹے چھوٹے کردار بھی اس میں در آئے ہیں اور یہ سب مجموعی طور پر حیدرآبادی تہذیب اور معاشرے کی جیتی جاگتی تصویر پیش کرتے ہیں۔ یہی تکنیک گورکی نے اپنے مختلف ناولوں میں استعمال کی ہے تبھی تو اس سے اپنے عہد کے روسی معاشرے، اس کی فکر و تامل اور عمل و ردِ عمل کی بخوبی عکاسی ممکن ہو سکی ہے۔

اب اگر اس قول پر غور کیا جائے کہ ''یہ خاندان کی سرگذشت ہے'' تو خاندان نواب قابل جنگ یعنی نور جہاں کے نانا کا۔ نواب مشہور الملک اُن کے سمدھی ہیں۔ بعد میں نواب سراج الملوک سے بھی سمدھیانہ قائم ہو جاتا ہے۔ اس طرح یہ قصہ تین خاندانوں پر مشتمل ہو جاتا ہے۔ البتہ مرکزیت نور جہاں کو حاصل رہتی ہے۔ شجرے کو سامنے رکھیں تو قابل جنگ کے خاندان کی دو شاخیں نظر آتی ہیں۔ پہلی خورشید زمانی کا کنبہ اور دوسرا اینگلو انڈین بیوی سکندر بیگم کا سلسلہ۔ نواب قابل جنگ اپنی بیٹی خورشید زمانی کو جس کی والدہ کا انتقال ہو چکا ہے، بے حد چاہتے ہیں۔ اس کی تعلیم وتربیت کے لیے مس اسکرو کو مقرر کرتے ہیں جسے خورشید زمانی ناپسند کرتی ہے اور جب اُسے یہ علم ہوتا ہے کہ وہ اُس کی سوتیلی ماں بن گئی ہے تو اسے ذہنی تکلیف پہنچتی ہے۔ نواب قابل جنگ کی سکندر بیگم (مس اسکرو) سے پانچ اولادیں ہوتی ہیں۔ دو لڑکے (نیازی اور محمود شوکت) اور تین لڑکیاں (نازلی، ناظمہ اور کہکشاں) خورشید زمانی کی شادی مشہور الملک کے بیٹے سنجر بیگ سے ہوتی ہے اور سنجر بیگ کے چھوٹے بھائی نادر بیگ کی شادی نازلی سے ہوتی ہے۔ پھر نازلی کی بڑی لڑکی دل افروز کی شادی کارمنڈول کے نواب سے کر دی جاتی ہے جس کا تعلق سرتاج الملوک کے

خاندان سے ہے۔ خورشید زمانی بیگم کی پانچ اولادیں ہوتی ہیں۔ دو بیٹے (خاقان اور اصغر) اور تین بیٹیاں (مشہور النساء، سرتاج اور انور جہاں)۔ خاقان کی شادی نواب ذی جاہ جنگ کی بیٹی سروری سے ہوتی ہے۔ اصغر، خورشید زمانی کی پروردہ، سنبل کو اپنی خواص بنا لیتا ہے۔ مشہور النساء کی شادی ابوالہاشم انجینئر سے ہوتی ہے۔ سرتاج کی شادی نواب سرتاج الملوک کے نواسے حیدر محی الدین سے اور نور جہاں کا عقد تائب جنگ کے پرپوتے سلطان حسین انجینئر سے ہوتا ہے لیکن بہت دنوں تک اُن دونوں کا نباہ نہیں ہونے پاتا ہے اور بیٹی، سلطان جہاں کی پیدائش کے بعد خلع ہو جاتا ہے۔ سلطان حسین، خدیجہ سے شادی کرتا ہے۔ اس سے دو بچے ہوتے ہیں اور اچانک ایک دن حرکتِ قلب بند ہو جانے سے اُس کی موت ہو جاتی ہے۔ نور جہاں اپنے بچپن کے ساتھی، اطہر سے شادی کر لیتی ہے۔ اطہر، نواب سرتاج الملوک کا پوتا، طلحہ جنگ کا بیٹا اور مہتاب جنگ کا بھتیجا ہے۔

اس شجرے (Family Tree) کے علاوہ ناول میں ولی چاک جنگ، اعلیٰ کوثر جنگ اور سر علی مشہدی کا خاندان بھی پھیلا ہوا ہے جس کا مذکورہ شجرے سے کوئی تعلق دکھائی نہیں دیتا ہے اور یہ سلسلہ ایسا بھی نہیں ہے کہ جسے ایک خاندان کی کہانی کا پس منظر کہہ کر نظر انداز کر دیا جائے اور اگر اسے پسِ پشت ڈال بھی دیں تو ناول کے بہت متحرک کردار سُریندر کو کس خاندان سے وابستہ کیا جائے گا؟ اس اعتبار سے عزیز احمد کا مذکورہ ناول کے تئیں یہ کہنا کہ یہ ایک شجریاتی ناول ہے۔ ناول کی بنیادی بُنت کے اعتبار سے بے وزن نہ سہی لیکن ذہن میں کھٹکنے والی بات ضرور ہے کیوں کہ ناول میں مرکزی کرداروں کے ساتھ جب تک دوسرے کرداروں کا رابطہ پیش نہیں کیا جائے گا اور ان کا تذکرہ شامل نہیں ہوگا، تب تک نہ تو پلاٹ میں وسعت پیدا ہوگی اور نہ ہی وہ ناول کی صورت اختیار کر سکے گا۔ رہی بات ''اجتماعی ناول'' کی تو اس کی تشریح خود محمد حسن عسکری نے اپنے مضمون میں کر دی ہے:

> ''عزیز احمد صاحب نے شعوری طور پر براہِ راست افراد کو نہیں بلکہ ایک ہیئت اجتماعی یا اُس کے ایک حصّے کو اپنا موضوع بنایا ہے چونکہ یہ ہیئتِ اجتماعی ایک زوال پذیر قوت ہے اس لیے اس میں ایک وحدت کی حیثیت سے عمل کرنے کی صلاحیت بہت خفیف رہ گئی ہے۔ اس کی اجتماعی زندگی کو صرف افراد کے

مطالعے کے ذریعے ہی سمجھا جا سکتا ہے۔"

(وقت کی راگنی، ص:۲۲۹)

اسی روشنی میں سہیل احمد بخاری نے بھی مذکورہ ناول کو پرکھا ہے:

> "ایسی بلندی ایسی پستی اس دور کا پہلا اجتماعی ناول ہے۔ اس میں مصنف نے حیدر آباد (دکن) کے طبقۂ امراء کی معاشرت کا خاکہ پیش کیا ہے جو مغربی تہذیب کی کورانہ تقلید سے پیدا ہوئی ہے۔ جس میں رقص و سرور، مے نوشی، ہوس نا کی جیسی جاگیرداری کی تمام لعنتیں موجود ہیں۔"

(اردو ناول کی تاریخ و تنقید، ص:۲۷۷)

(II)

یہ بات یقینی طور پر کہی جا سکتی ہے کہ اردو میں اتنے ڈھیر سارے کرداروں اور وہ بھی متحرک کرداروں کو پیش کرنے کے سلسلے میں اوّلیت عزیز احمد کو حاصل ہے۔ اگر ان فعال کرداروں کو ہم خانوں میں تقسیم کرنا چاہیں تو اُن کی تین شکلیں ابھر کر سامنے آتی ہیں:

۱۔ وہ کردار جو ناول میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں مثلاً نور جہاں، سلطان حسین اور سُر یندر

۲۔ وہ کردار جو ثانوی حیثیت رکھتے ہیں جیسے شمشیر سنگھ، عہدی حسن کار جنگ، خورشید زمانی، سرتاج، اطہر اور کملا۔

۳۔ وہ کردار جو ضمنی حیثیت رکھتے ہیں جیسے حیدر محی الدین، سنجر بیگ، سروری، نیازی، اصغر وغیرہ۔

مرکزی کرداروں میں نور جہاں کی شخصیت سب پر حاوی ہے۔ وہ سیدھی سادی، صاف سُتھرے کردار کی عورت ہے جو قُرب و جوار کے ماحول کو پسند نہیں کرتی ہے۔ والدین کی مرضی سے سلطان حسین انجینئر سے شادی کر لیتی ہے۔ ناول نگار اُس کی شخصیت کو ان الفاظ میں اُجاگر کرتا ہے:

> "نور جہاں کو ابھی یہ سب خواب معلوم ہوتا تھا اور وہ یہ فیصلہ ابھی تک نہ کر سکی تھی کہ یہ خواب خوش آیند تھا یا نہیں۔ اتنا ضرور اسے احساس تھا کہ اسے کنوارے پن میں جنس کی ممانعت تھی اور اب جنس دن رات کی چیز تھی۔"

(ص:۸۰)

وہ سوچتی تھی کہ:

> ''اگر اُسے کھڑکی سے باہر کسی کو گھورنے کا حق نہیں تو اس کے شوہر کو بھی عین ہنی مون کے زمانے میں، مسوری کی پہلی شام کو کسی اور لڑکی کو ساتھ باہر لے جانے کا بھی حق نہیں۔ یا دونوں ایک دوسرے کی ملکیت ہیں یا کوئی کسی کی ملکیت نہیں۔''

(ص:۹۱)

عملی زندگی اس نقطۂ نظر پر پوری نہیں اُترتی ہے۔ وہ اپنے چہار جانب جو ماحول دیکھتی ہے اور جن حالات و حادثات سے دوچار ہوتی ہے، اُس سے اُس کی ذہنی اور ازدواجی زندگی میں انتشار بڑھتا ہے اور یہی انتشار ایک المیے کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

سلطان حسین ایک کامیاب انجینئر ہے۔ اس کے دوستوں اور محبوباؤں کا حلقہ وسیع ہے۔ وہ مسوری میں ہر سیزن میں ایک نئے معاشقے کی تلاش میں جاتا ہے اور جب ایک نوعمر لڑکی اُس کی کنپٹیوں کے سفید بالوں کو دیکھ کر طنز کرتی ہے تو اُسے اپنی گزرتی ہوئی جوانی کا احساس ہوتا ہے اور پھر وہ نور جہاں سے شادی کر لیتا ہے۔ اُس کی عاشق مزاجی بلکہ آوارگی کے بارے میں سُریندر کہتا ہے:

> ''یار سلطان، اب شادی بھی ہو گئی مگر تم جب عورت کی طرف دیکھتے ہو تو اس طرح جیسے سارے جنم کے بھوکے پیاسے ہو۔''

(ص:۱۳۰)

وہ ناول میں کبھی ہیرو کی شکل میں اور کبھی ہونق (Villain) کی طرح نظر آتا ہے۔ عجب حسّیات و افکار (Complexes) کا شکار ہے۔ نور جہاں سے محبت کرتا ہے لیکن اس کا احساس خُلع ہونے کے بعد ہوتا ہے۔ حالات سے سمجھوتہ کرنا چاہتا ہے مگر اپنی فطرت، جبلّت اور شکّی مزاج ہونے کی بدولت ٹوٹ پھوٹ کر رہ جاتا ہے اور قاری اس کے انجام پر افسوس کرتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان دونوں کرداروں کے مابین سماجی تعلقات کی چھوٹی چھوٹی تصویریں اور ضمنی واقعات کی جزئیات نگاری کا مقصد قاری کے ذہن کو اصل موضوع سے باندھے رکھنا ہے حالانکہ یہ دو افراد کی کہانی نہیں، ایک تہذیب کی داستان ہے لیکن ناول نگار نے ان دو کرداروں کی زندگی کو زیرِ مطالعہ سماجی زندگی میں بخوبی پیوست کیا ہے اور اس طرح اُنھوں نے اردو ناول میں ایک نیا،

پیچیدہ مگر کامیاب تجربہ کیا ہے۔ بقول محمد حسن عسکری:

> ''اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ نیا تجربہ کرنے کے باوجود انھوں نے ناول کی دلچسپی میں کمی نہیں آنے دی۔ انھیں اس تجربے میں جس حد تک کامیابی حاصل ہوئی ہے، اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ انھوں نے ناول کو سیاسی مقصد یا نظریے کا پابند نہیں بنایا بلکہ معاشرتی انحطاط کے چند رُخوں کا مطالعہ آزادی سے کیا ہے۔'' (وقت کی راگنی، ص:۲۳۲)

''ایسی بلندی ایسی پستی'' کا تیسرا اہم کردار سُر یندر کا ہے جس کا تعلق متوسط طبقے سے ہے۔ وہ آل انڈیا ریڈیو میں ملازم ہے۔ ذہین اور باشعور ہے۔ فلسفیانہ نقطۂ نظر کا حامل ہے۔ قرب و جوار کے ماحول سے بیزار ہے۔ اسی لیے اس کی شخصیت ایک Spoilt Genius کی طرح ابھرتی ہے جو ذہنی انتشار اور جذباتی پراگندگی سے بچنے کے لیے طرح طرح کی سگریٹوں، شرابوں یا سٹے کا سہارا لیتا ہے پھر بھی ذہنی بالیدگی اور زندگی کی پیچیدگیوں سے اُلجھنے کی قوت اسی کردار میں نظر آتی ہے۔ وہ بہت کچھ خود کلامی کے لہجے میں کہہ جاتا ہے۔ ناول نگار بھی سُر یندر سے قاری کو اسی لہجے میں متعارف کراتا ہے:

> ''مسٹر سُر یندر تمہارے اس سیاہ رنگ، بندر نما لمبوترے جبڑے اور پیلے دانتوں پر کون لڑکی عاشق ہوتی۔ عاشق ہمیشہ تم ہی ہوتے رہے۔'' (ص:۱۰۵)

اور وہ اپنے دوست سلطان حسین کو بتاتا ہے:

> ''میرے دو دشمن تھے۔ ایک عُسرت اور دوسری بیماری۔ جب میں ایک سے مقابلہ پر پوری توجہ صرف کرتا، دوسرا غالب آ جاتا تھا۔'' (ص:۱۰۵)

محمد حسن عسکری مذکورہ ناول کا تجزیاتی مطالعہ کرتے ہوئے اس بارے میں بتاتے ہیں:

> ''جو چیز اس کتاب کے اجتماعی ناول ہونے پر خاص طور سے دلالت کرتی ہے وہ سُر یندر کی خود کلامی ہے جس سے ہمیں ناول کے بیچ میں بھی سابقہ پڑتا ہے اور آخر میں بھی۔ یوں تو یہ ساری کتاب ہی اردو میں ایک نیا تجربہ ہے لیکن اس قسم کی خود کلامی کا تجربہ تو اردو میں بالکل ہی انوکھا ہے...... کتاب کو سُر یندر کی خود

> کلامی پر ختم کرنے کے یہی معنی معلوم ہوتے ہیں گویا ساری داستان سُریندر کی آنکھوں سے دیکھی گئی ہے، خواہ وہ کسی جگہ حاضر ہو یا غائب۔ اس سارے المیے کی ذمہ داری وہ اپنے شعور میں محسوس کرتا ہے۔ اس سارے تجربے کو ہضم کرنے کی کوشش میں بھی وہی مصروف نظر آتا ہے۔ اس تجربے کو بامعنی بنانے کی فکر بھی اسی کو ہے۔ دوسرے لوگ شعور کی ذمہ داریوں سے بچتے ہیں۔ اس ناول میں صرف وہی ایک شخص ہے جو یہ بارِ گراں اٹھاتا ہے۔''

(وقت کی راگنی، ص:۲۳۱)

پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے اس ناول کا محیط محرک قرار دیا ہے اور سُریندر کے کردار پر خصوصی توجہ دیتے ہوئے اس کی دو قابل ذکر حیثیتیں اُجاگر کی ہیں:

> ''اوّل یہ کہ وہ ناول میں عمل کی رفتار پر گاہے گاہے بلیغ اور رمز آشنایانہ تبصرے کرتا رہتا ہے، اور بعض کرداروں کو بھی ہدفِ ملامت بنانے سے نہیں چوکتا۔ طنز کے زہر میں بُجھے ہوئے یہ تبصرے تمام تر معروضیت کے ساتھ کیے جاتے ہیں اور اس کی دراکی، قوتِ مشاہدہ اور گہری بصیرت پر دال ہیں۔ اور دوسرے یہ کہ اُس کی شخصیت کا ایک پہلو اُس کی خود کلامی ہے۔ اُس کا اصرار اس امر پر ہے کہ ہم نے اپنے اعمال پر مختلف قسم کے پردے ڈال رکھے ہیں۔ اپنے گرد و پیش ہم نے توہمات اور تعصّبات اور پہلے سے تشکیل کردہ مفروضات کے حصار کھڑے کر رکھے ہیں اور حقائق کو صحیح تناظر میں دیکھنے کی بجائے ہم تاویل بے جا کی فکر میں لگے رہتے ہیں۔''

(اردو کے پندرہ ناول، ص:۱۵۸)

سُریندر کی طرح حیدر محی الدین بھی اپنی دنیا آپ بساتا ہے مگر کوئی دیرپا تاثر نہیں چھوڑ پاتا ہے۔ اسّی سالہ راجہ راجایاں شجاعت شمشیر سنگھ بہادر، دیوان فرخندہ نگر اور نائب السلطنت کے علاوہ عہدی حسن کار جنگ، ذی جاہ جنگ اور خاقان جنگ فکری طور پر آزاد اور بے نیاز نظر آتے ہیں لیکن اپنا دبدبہ اور آن سبھی برقرار رکھنا چاہتے ہیں۔ خاقان اور نادر بیگ لا اُبالی نظر آتے ہیں۔

نازلی اور خورشید زمانی اپنی امارت اور شان وشوکت کی نمائش کرتی ہیں اور اصغر کو تو قدرت نے محض شراب اور عورت کے لیے بنایا تھا۔ عزیز احمد کے الفاظ میں :

> ”نادر بیگ کی طرح اصغر نے کبھی زندگی پر غور کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی۔ کبھی سیاست کو موٹر کار سے زیادہ اہم نہیں سمجھا۔ کبھی مذہب یا معاشیات کو لپ اسٹک سے زیادہ اہمیت نہیں دی۔“ (ص:۵۹)

احمدی، کملا، بملا، نیازی، سکندر بیگم اور محمود شوکت رقابت اور حسد میں جُھلستے ہوئے کردار نظر آتے ہیں جو رنگین مزاج اور جنس پرست ہیں:

> ”نیازی اور محمود شوکت ایک چھٹے ہوئے اور خصوصاً نیازی کے نام سے تو سب واقف تھے۔ فرخندہ نگر کے باہر اپنے گھوڑوں کو سرپٹ دوڑاتے ہوئے، یہ دونوں بھائی جوان وڈر اور کسان عورتوں کو اُٹھا لے جاتے اور وڈّر اور مزدور اُن کے پیچھے دوڑتے، پتھر مارتے اور تھک ہار کر خاموش ہو جاتے۔ یہاں تک کہ گھنٹہ ڈیڑھ گھنٹہ بعد وہی عورتیں روتی اور کپڑے ٹھیک کرتی ہوئی اپنے شوہروں اور بھائیوں کے پاس واپس آجاتیں۔“ (ص:۳۸)

ناول میں غریب عورتوں کے استحصال کی ایک اور شکل سُنبل، گُلنار، سدا بہار جیسے کرداروں کی صورت میں نظر آتی ہے جو دادِ عیش کا سامان بنتی ہیں۔ فرخندہ نگر میں ان ”چھوکریوں“ کا دستور تھا۔ یہ پلتیں، بڑھتیں، جوان ہوتیں، بچے دیتیں۔ ان چھوکریوں میں سے جو صاحب کو پسند آجاتی وہ تو خیر ’خواص‘ بن جاتی اور بیگم صاحبہ کی رقیب ہوتی بقیہ گھر کے دیگر افراد یا احباب کے کام آتیں۔ نور جہاں کے علاوہ سنجر بیگ اور مشہور النساء کی شخصیت کسی حد تک صاف سُتھری اور مشرقی رنگ میں رنگی ہوئی نظر آتی ہے ورنہ سبھی کردار ذہنی اور جذباتی اُلجھنوں کے شکار ہیں بلکہ نفسیاتی مریض دکھائی دیتے ہیں۔ عزیز احمد نے نہ صرف ان کی نفسیاتی پیچیدگیوں کو سمجھا ہے بلکہ ان کی تہہ در تہہ پرتوں کو کھنگالنے کی کوشش کی ہے اور بلاشبہ یہ تجربہ بھی اردو ناول میں پہلی بار دیکھنے کو ملتا ہے۔

(III)

عزیز احمد کی یہ سب سے بڑی خوبی ہے کہ انھوں نے اپنے ناول کی خاطر تھیم کے انتخاب

میں بڑی چابک دستی سے کام لیا ہے۔ ایک چُست (Active) تھیم کے انتخاب نے ناول کے عنوان کی مُناسبت سے اُن کا کام بہت آسان بنا دیا ہے۔ ناول میں پیش کرنے کے لیے مناظر، ان کے سامنے کے واقعات اور حالات کی صورت میں موجود تھے جنھیں وہ اپنے کرداروں کی نفسیات کو نگاہ میں رکھتے ہوئے تخلیق کر رہے تھے اور بقول ان کے وہ ایک ماہر فوٹو گرافر کی طرح ان مناظر کی تصاویر اُتار رہے تھے جیسا کہ مصنف نے اس تصنیف کے فنّی پہلوؤں پر ذاتی رائے دیتے ہوئے ناول میں خود تحریر کیا ہے:

> ''اپنی حد تک مجھے صرف اتنا کہنا ہے کہ میں نے حقیقت نگاری کو ہمیشہ فوٹو گرافی سمجھا ہے۔ ممکن ہے کبھی کبھی شیشہ دُھندلا ہو یا فلم خراب ہو یا فلم لیتے وقت روشنی ٹھیک نہ ہو۔ یا میری اپنی بصارت یا بصیرت میں فرق ہو۔ لیکن میں نے زندگی کی تنقید، ہمیشہ زندگی کی عکاسی کے اندر سے کی ہے۔ اور میں اصلی اور حقیقی کے فرق کا قائل نہیں۔'' (ایسی بلندی ایسی پستی، ص:۲۳۱)

لیکن شاید اُنھیں اس بات کا علم نہیں تھا یا انھوں نے اس جانب توجہ نہیں دی کہ فوٹو گرافر جب منظر بیں (Viewfinder) سے لینس کے سامنے کا منظر دیکھتا ہے تب لاشعوری طور پر منظر کے مثبت اور منفی پہلو اُس کے ذہن میں در آتے ہیں اور وہ تصاویر کو واضح اور با مقصد طور پر ریکارڈ کرنے کی خاطر فنکارانہ سوجھ بوجھ سے کام لیتا ہے۔ اس طرح یہ لاشعوری رو اُسے تمام علم و آگہی فراہم کر دیتی ہے جو ہم آہنگ ہو کر شعور کو تخلیقی بناتی ہے۔ یعنی شعوری اور لاشعوری یگانگت ہی ایک عمدہ تخلیق کی ضامن ہوتی ہے۔ عزیز احمد یقینی طور پر حیدر آباد سے باہر کی کم و بیش تمام ادبی و سیاسی تحریکات کا بھی شعور رکھتے تھے تب ہی وہ واقعات سے زیادہ اُن کے اثرات کا جائزہ داخلی زاویۂ نگاہ سے تجربات کی روشنی میں لے رہے تھے اس لیے ان کی تخلیق میں باہری ڈرامے سے زیادہ اندرونی ڈراما پر توجہ مرکوز کی گئی ہے جیسا کہ وہ خود مندرجہ بالا اقتباس میں تحریر کرتے ہیں۔

حیدر آبادی انحطاط پذیر معاشرے کی یہ صورت حال انگریزی عہد میں اُن تمام دیسی ریاستوں کے حالات سے کسی طرح بھی مختلف نہیں تھی۔ شان و شوکت کی بے جا نمائش، مطلق العنانیت، انگریزی صاحب بہادر سے وفاداری، عیش و عشرت کی زندگی، استحصال کی کثرت، غرض

جو کچھ بھی اس ناول میں ہے وہ سب دیگر دیسی ریاستوں میں بھی بڑے پیمانے پر موجود تھا لیکن اس ناول کی انفرادیت یہ ہے کہ اس کا سلسلہ عہد مغلیہ کے معاشرے سے شروع ہو کر مختلف ادوار سے گُزرتا، اپنا رنگ و روپ بدلتا، اپنے انجام تک پہنچ رہا تھا اور ایک مرتی ہوئی تہذیب جو بہت قدیم تھی محض حیدر آبادی تہذیب کی شناخت بن کر معدوم ہو جاتی ہے۔ اس بابت محمد حسن عسکری اپنے مضمون مشمولہ وقت کی راگنی میں لکھتے ہیں:

> ''حیدر آباد کے امیر طبقے کی ایسی واضح جاندار تصویر ابھی تک پیش نہیں کی گئی تھی۔ یہ طبقہ اب تو سمجھئے مر ہی چکا ہے مگر ادب میں عزیز احمد صاحب نے اسے بہر حال محفوظ کر لیا ہے۔''

(ص:۲۳۲)

عزیز احمد نے خود مذکورہ ناول میں نظیر اکبر آبادی کی نظم ''بنجارہ نامہ'' کے توسط سے ڈھلان سے لڑھکتی ہوئی زندگیوں کو تمثیلی انداز میں پیش کیا ہے:

> ''سلطنت مغلیہ کے زوال کے بعد سے کشن پلّی کی پہاڑیوں پر سپاہیوں کے قدموں کی چاپ موقوف ہوگئی۔ مگر بنجارے تجارت کرتے رہے...... مرہٹے چوتھ وصول کرتے رہے۔ ابدالی آیا اور پانی پت میں بھاؤ کا سر کاٹ لیا۔ رنجیت سنگھ نے سکھا شاہی کی۔ ڈوگریوں نے لداخ فتح کیا...... بنجارے تجارت کرتے رہے اپنے مال کی، اپنی عورتوں کی، اپنی۔ یہاں تک کہ انگریز بہادر نے رفتہ رفتہ تجارت اتنی بڑھائی کہ نظیر اکبر آبادی کی پیشن گوئی پوری ہوئی۔ ایک بنجارہ کیا، سب بنجارے حرفِ غلط کی طرح مٹ گئے اور کشن پلّئی کی پہاڑیوں کی پگڈنڈیاں خاموش ہوگئیں۔'' (ص:۸-۹)

وقت کے تناظر میں ناول کا محاسبہ کریں تو یہ تین پشتوں پر مبنی ہے یعنی زمانی اعتبار سے اس کا پھیلاؤ ۱۸۵۷ء سے ۱۹۴۷ء تک ہے۔ اس مثلّث کا ذکر ناول نگار ان الفاظ میں کرتا ہے:

> ''تین مرتبہ امیر گھرانوں پر مغربی تمدن کی لہریں امنڈ چکی ہیں۔ پہلے تو غدر کے بعد سرسید کے زمانے میں قابل جنگ اور مشہور الملک نے اسی زمانے میں اپنی

> معاشرت بدلی ...... یعنی صاحب لوگ بننے کی تحریک۔ دوسری مرتبہ مغربیت کی جو یورش ہوئی اس نے اندر اندر سے بدلنا چاہا ...... اور تیسری اور آخری مغربیت۔ اسے مغربیت کہہ لیجیے یا مزدکیت یعنی اشتراکی آزادخیالی۔"

(ص:۲۰)

دراصل جاگیردارانہ ماحول کے سارے لوازمات جنگِ آزادی کے اختتام تک آتے آتے کس طرح ٹوٹ پھوٹ کر نیست و نابود ہورہے تھے اور حق ملکیت، جائداد اور سرمائے کے تارو پود، شخصی اقدار سے نکل کر جمہوری طرزِ زندگی کے تحت کس طرح منتشر ہورہے تھے، یہ سب اس ناول کے پس منظر ہیں بلکہ یہی وہ محرکات ہیں جن سے "ایسی بلندی ایسی پستی" ایک تاریخ ساز ناول کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔

اس ناول کے تاریخ ساز ہونے کی ایک وجہ اور بھی ہے وہ یہ کہ یہ ناول ادب میں آنے والی تبدیلیوں کی نشاندہی بھی کرتا ہے جن کا سلسلہ "انگارے" کی اشاعت سے شروع ہوا تھا، اور ترقی پسند تحریک کی صورت میں پورے ہندوستان کی زبانوں کے ادب پر چھا گیا تھا۔ عزیز احمد اس سلسلے میں تحریر فرماتے ہیں:

> "یہ تحریک پھیلی تو سہی مگر کشن پلی تک محض ایک ذہنی فیشن بن کر آئی۔ اس نے ہندوستان کے عوام میں انقلاب برپا کیا ہو یا نہ کیا ہو، ہمارے قصّے کے افراد کو اس سے سروکار نہ تھا اور نہ اب ہے۔" (ص:۲۱)

یعنی بقول اُن کے مذکورہ ناول کے پلاٹ اور اس کے کرداروں کا اس اشتراکی فکر سے کچھ لینا دینا نہ تھا۔ لیکن پُر لطف بات یہ ہے کہ وہ بذاتِ خود اس راہ پر گامزن رہے ہیں کیونکہ جس طرح کا برتاؤ (Treatment) ان کے اس ناول میں ہے، وہ اس حقیقت کی نشاندہی کرتا ہے کہ ان کی سماجی وابستگی کا نظریہ سائنسی ہے اور وہ گزرنے والے واقعات اور حالات کو معروضی نقطۂ نگاہ سے تجزیہ کر رہے ہیں۔ وہ زندگی کا کوئی بھی پہلو چھپا کر رکھنا نہیں چاہتے۔ جو کچھ بھی ہے اُسے من وعن پیش کرنے میں انھیں اس زمانے کی اقدار کا پاس ولحاظ بھی نہیں رہتا ہے۔ اس کھلے اظہارِ خیال کے پسِ پُشت ان کی سوچ کا سلسلہ فلسفۂ وجودیت سے متاثر نظر آتا ہے۔

عزیز احمد تنہا اپنی ذات کے حصار میں بند رہ کر تخلیقی عمل نہیں کر سکتے تھے اور وہ ان تمام حقائق کے خاموش تماشائی بھی نہیں رہ سکتے تھے کیوں کہ وہ خود عمل کا سر چشمہ تھے۔ یہ حقیقت بھی ہے کہ فن کار اپنی تخلیقات سے اپنے وجود کو یکسر الگ بھی نہیں رکھ سکتا ہے۔ وہ اپنے کرداروں کے ہر عمل میں کہیں چھپا بیٹھا رہتا ہے۔ کبھی وہ اپنے کرداروں کے عمل اور ردِ عمل میں بولتا ہے تو کبھی اپنے غور و فکر کو کرداروں کے حوالے سے پیش کرتا ہے۔ وہ سارے عمل میں بحیثیت انسان کبھی بھی لاتعلق نہیں رہ سکتا۔ یہی کیفیت عزیز احمد پر ناول کی تخلیق کے درمیان گزری ہوگی۔ اس کے باوجود انھوں نے متعلقہ کرداروں کو آزادی سے سوچنے اور عمل کرنے کی چھوٹ بھی دے رکھی ہے کہ وہ ماحول کے مطابق طے کریں کہ انھیں کیا کرنا ہے کیوں کہ فلسفۂ وجودیت کے تحت اقدار کا مسئلہ، انسانی صورتِ حال، تنہائی، عقل اور غیر عقل، آزادیٔ اختیار و عدم اختیار وغیرہ سب سمٹ کر آ جاتے ہیں۔ مذکورہ ناول میں گو وہ بقول انھیں کے محض فوٹو گرافی کرتے رہے ہیں لیکن اپنے ایک کردار سُریندر کے ذریعے وقتاً فوقتاً ان واقعات اور حالات پر تبصرہ بھی پیش کرتے رہے ہیں۔ اس طرح ناول میں وجودی طرز کا استعمال بھی شاید سب سے پہلے عزیز احمد نے ہی کیا تھا بعد میں اس کو مختلف ناول نگاروں کے یہاں دیکھا جا سکتا ہے۔ اس موقع پر یہ تذکرہ مناسب ہوگا کہ سُریندر کا کردار پہلے پہل اس کہانی میں نور جہاں اور سلطان کے مسوری پہنچنے پر شامل ہوتا ہے اور درمیان میں مختلف موقعوں پر (یعنی جب عزیز احمد کچھ تبصرہ کرنا چاہتے ہیں) وہ یک بیک نمودار ہو کر پورے ماحول پر مونولاگ کی صورت میں اور کبھی کبھی سلطان حسین سے بات چیت کرتے ہوئے اپنا فلسفہ پیش کرتا ہے۔ اس کردار کے پردے میں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ عزیز احمد خود پوشیدہ ہیں اور وہ ناول لکھتے لکھتے اپنے جذبات کا اظہار بھی سُریندر کی زبان سے کر جاتے ہیں یا یوں کہیں کہ اس کردار کے ذریعے خود کو ذہنی تناؤ سے آزاد کرتے ہیں۔ یہ بھی اردو ناول میں ایک نیا تجربہ قرار دیا جا سکتا ہے۔

مذکورہ ناول میں روایتی طور پر جو ہیرو اور ہیروئن پیش کیے گئے ہیں وہ اُس انحطاط پذیر معاشرے کے نمائندے تو ہیں لیکن ایک خاص بات یہ ضرور نظر آتی ہے کہ ہیروئن کی شکل میں نور جہاں میں ابھی عزّتِ نفس اور کردار کی پاکیزگی موجود ہے حالانکہ وہ ایسے معاشرے میں سانس لے رہی ہے جہاں مشرقیت کے اثرات سب سے زیادہ ہیں۔ بچپن کے واقعات کے حوالے سے

جب ناول کی ہیروئن نور جہاں اور اس کی بہن سرتاج اسکول میں اپنی سہیلیوں کے سامنے خوب خوب ڈینگیں مار کے ایک دوسرے سے سبقت لے جانے کی کوشش میں مصروف رہتی ہیں اور دوسرے بچّے ان کی تعلی سُن سُن کر رشک اور حیرت سے اُنھیں دیکھتے رہ جاتے ہیں تب بھی نور جہاں کے ذریعے مذکورہ مشرقیت کا اظہار اس طرح ہوتا ہے:

> ’’سرتاج پھر اپنی ساتھیوں کے سامنے ڈینگیں مارتی۔ ’زینب کل‘ نہیں، کل شام کو ادھر سے خان حضرت کی سواری جا رہی تھی۔ ہمارے گھر کے سامنے سے خان حضرت نے ڈرائیور کو حکم دیا۔ موٹر روک لو۔ میں گیٹ کے پاس کھیل رہی تھی۔ خان حضرت نے مجھے بلایا۔ گود میں اُٹھا کر پیار کیا اور بولے۔ بڑی خوبصورت بچّی ہے۔ پھر خان حضرت نے مجھے ایک اشرفی دی اور چلے گئے۔ نور جہاں بول اٹھی ’’سب جھوٹ، سب جھوٹ‘‘۔ سرتاج ڈانٹ کے کہتی: چپ ری حرامزادی۔ تجھے کیا معلوم۔ تو اس وقت کہاں موجود تھی۔‘‘ نور جہاں ’’چپ بیٹھو جی منجھلی۔ اللہ تم بھی کیا شیخیاں بگھارتی ہو۔‘‘ (ص:۳۶-۳۷)

اِس اقتباس سے مذکورہ کردار کے متعلق اس قدر اندازہ تو لگایا جا سکتا ہے کہ جس خاندانی ماحول میں اُس کی تربیت ہو رہی تھی، وہاں غرور، تمکنت کے اظہار اور خان حضرت سے وابستگی کے ساتھ ساتھ نام نہاد انگریزیت کے اثرات ہوتے ہوئے کہیں کہیں دبی دبی مشرقیت بھی موجود تھی۔ یہ اثرات نور جہاں کی بڑی بہن مشہور النساء میں بھی ملتے ہیں جس کا اظہار عزیز احمد نور جہاں کی والدہ خورشید زمانی بیگم کی شیخی اور امارت کے بے جا اظہار کی صورت میں یوں کرتے ہیں:

> ’’کسی شادی کی تقریب میں خورشید زمانی بیگم کے دُور کے رشتے کی ایک بہن امانی آئی ہوئی تھیں۔ جن کا ایک لڑکا حد سے زیادہ گورا چٹا تھا، بالکل ٹامیوں جیسا۔ اس کو دیکھ کر خورشید زمانی بیگم کہنے لگتیں: ’’گھر میں تو کھانے کو بھی معلوم نہیں کچھ ہے یا نہیں۔ مگر ماشا اللہ بچہ دیکھو تو کتنا پیارا ہے۔ اللہ یہ ان فقیرنیوں کو کیسے پیارے پیارے بچے دیتا ہے اور ہمارے بچے دیکھو ایک سے ایک اُجاڑ صورت......‘‘ مشہور النساء اس وقت کوئی بارہ سال کی ہوگی۔ اس نے دیکھا کہ

> امانی کی آنکھوں میں آنسو ڈبڈبا آئے۔ یہ اچھا نہیں معلوم ہوتا کہ کوئی کسی کی فاقہ مستی کا ذکر بھرے مجمع میں کرے۔ اس نے کہا ''ممّا آپ کیوں ایسی چھچھوری باتیں کرتی ہیں۔ اللہ سے ڈریے۔ سب پر کچھ اچھا وقت آتا ہے اور کبھی بُرا وقت آتا ہے۔'' (ص:۵۱)

بھری تقریب میں اپنی لڑکی کی نصیحت خورشید زمانی بیگم کو غصّہ دلانے کے لیے کافی تھی۔ انھوں نے اس لڑکی کے تھپّڑ رسید کر دیا۔ اپنی ماں کے مزاج اور اپنے مزاج میں تضاد کی بنا پر مشہور النساء نے شادی کے بعد اپنی والدہ سے رابطہ کم کر دیا تھا۔

یہاں یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ ناز و نعم میں پلی بڑھی لڑکی نئی تعلیم کی روشنی سے معمور ایسے متکبرانہ ماحول میں تربیت پا کر بھی خدا سے ڈرتی ہے اور ایک بُزرگ کی طرح اپنی ماں کو نصیحت کرتی ہے۔ کیا یہ واقعہ صحیح ہوگا؟ بارہ سال کی لڑکی کی یہ سوچ مشتبہ نظر آتی ہے لیکن بہر حال ہمیں تعلیم کے روشن پہلو کو ذہن میں رکھنا ہوگا۔ ساتھ ہی ساتھ یہ بات بھی کہ ایک خاندان میں رہنے والے مختلف افراد مختلف مزاج اور طبیعتوں کے حامل ہوتے ہیں۔ یہ ممکن نہیں کہ سب ہی افراد محض ماحول کی بنا پر ایک ہی فکر و تامل کے ہو جائیں۔ مثلاً نور جہاں کی منجھلی بہن سر تاج اپنی ماں کو رشید زمانی بیگم کے رنگ میں رنگ گئی تو نور جہاں پر اُس کی بڑی بہن مشہور النساء کے مزاج کا سایہ پڑا۔ اس طرح مشہور النساء ایسے ماحول میں رہتے ہوئے بھی کسی دوسرے عزیز کا اثر آیا ہوگا، اور پھر اس حقیقت سے کہاں انکار کیا جا سکتا ہے کہ ولی کے یہاں شیطان اور شیطان کے یہاں ولی پیدا ہوتے ہیں۔ انسان اپنے ماحول کی نفی بھی کرتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو برائیوں کے خلاف علم بلند کرنے والوں کے یہاں برے لوگ پیدا نہ ہوئے ہوتے۔

اس پراگندہ اور انتشار پذیر معاشرے میں ہیروئن نور جہاں کے کردار کی انسان دوستی اور پاکیزگیِ نفس کا ایک پہلو اور نظر آتا ہے، جب وہ مسوری میں بیگم مشہدی اور ان کی صاحبزادی جلیس کے درمیان پیدا ہونے والے کرب ناک ذہنی فاصلے کو سمجھنے لگتی ہے اور جلیس کو مشورہ دیتی ہے کہ جب تک اس کی ممّا زندہ ہیں وہ کم از کم اپنے عیسائی محبوب سے وابستہ نہ ہوتا کہ اس کی ممّا کو یہ دُکھ نہ جھیلنا پڑے کہ جو پہلے ہی دق کی مریضہ ہے اور اس غم میں گھل رہی ہے۔

بظاہر طبقۂ اشرافیہ اور بہ باطن رزیل ماحول میں دوہری زندگی جیتے ہوئے بھی ہیروئن کو اپنی عزتِ نفس کا شدید احساس ہے اور جب اُس کے شوہر سلطان حسین کو اپنی غیر حاضری میں نور جہاں کی کسی پارٹی میں شمولیت پر شک گزرتا ہے اور وہ اس کا اعلان کرتا ہے تو نور جہاں کے اندر چھپی کردار کی پاکیزگی اور عزتِ نفس کا اظہار اُس کی جانب سے یوں ہوتا ہے:

> ''جب تم مجھے آوارہ، بدمعاش، رنڈی سمجھتے ہو تو پھر مجھے اپنے گھر لے جا کر کیا کرو گے۔ اور میں تم سے کہہ چکی ہوں تمہاری سزا یہی ہے کہ تم کو سچ مچ کوئی آوارہ بدمعاش بیوی ملتی۔ میں کیا کروں مجبور ہوں۔ میں آوارگی اس لیے نہیں کرتی کہ مجھے تمہارا تو بالکل نہیں۔ اپنے ماں باپ کی عزت کا خیال ہے۔ لوگ یہ کہیں گے کہ سنجر بیگ کی بیٹی ایسی ہے۔ نہیں تو میں تم کو مزہ بتاتی......''

(ص:۲۰۷)

ناول کی ہیروئن نور جہاں کی اپنی ذہنی پاکیزگی اور محتاط رویے کی دو مثالیں ایسی ہیں جن کو اس کے کردار کے حوالے سے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اوّل تو یہ کہ جب نور جہاں ایک پارٹی میں شمولیت کے بعد گھر جانے کا ارادہ ظاہر کرتی ہے تو اطہر، جو اُس کے بچپن میں اُس کے ساتھ کھیلا تھا، کوشش کرتا ہے کہ وہ اُسے اپنے ساتھ لے جائے لیکن نور جہاں خود کو شادی شدہ اور ذمہ دار خاتون سمجھتی ہے۔ اس کھلے معاشرے میں بھی اپنی ذہنی پاکیزگی کو برقرار رکھنے کے لیے اس کے ساتھ جانے سے صاف گریز کرتی ہے اور دوسرے ذریعے سے گھر واپس آتی ہے۔ وہ اطہر کے ساتھ تنہا ایک لمحہ رہنا گوارا نہیں کرتی کہ جذبات اُسے بہکا نہ دیں۔ اس طرح سلطان حسین سے خُلع لینے کے بعد ایک آزاد زندگی گزارتے ہوئے بھی وہ اطہر سے اُس وقت تک فاصلہ بنائے رکھتی ہے جب تک کہ اطہر سے اُس کی شادی نہیں ہو جاتی ہے۔ اس انحطاط پذیر معاشرے کے دوسرے لااُبالی اور آوارہ مزاج کرداروں کی طرح نور جہاں کوئی بھی موقع ایسا نہیں آنے دیتی ہے کہ اُس کی پاکیزگی اور عزتِ نفس پر حرف آئے۔ یہ ساری خوبیاں عزیز احمد کے مذکورہ ناول کی ہیروئن میں موجود ہیں لیکن اس کے مقابلے میں عزیز احمد کا نام نہاد ہیرو سلطان حسین (اگر ایسا سمجھا جائے تو) اُن انسانی اقدار سے خالی ہے جو کم از کم ایک اعلیٰ تعلیم یافتہ شخص میں ہونا چاہیے۔ اُسے

محض روپے بٹورنے، عیش وعشرت میں وقت گزارنے، شراب خوری کرنے اور عورتوں کے شکار میں زیادہ لطف حاصل ہوتا ہے۔ وہ عورت کو بھی زمین، مکان، بینک بیلینس کی طرح سمجھتا ہے۔ جس پر اُس کا ہر طرح جائز یا ناجائز اختیار ہو۔ سلطان حسین اس پر تو فکر مند ہے کہ کملا کا شوہر جب مسوری میں ہوتا ہے تو وہ کسی دوسرے کو لفٹ نہیں دیتی۔ مگر خود اس قدر گیا گزرا ہے کہ نور جہاں کے ساتھ مسوری آیا ہے اور اُسے ہوٹل میں تنہا چھوڑ کر کملا کے ساتھ سنیما دیکھنے چلا جاتا ہے۔ اس واقعے سے اس کی انتہائی لچر ذہنیت کا سُراغ ملتا ہے جو کسی بھی ہیرو کو زیب نہیں دیتا۔ ہونا تو یہ چاہئے تھا کہ کسی روایتی ناول کے پلاٹ کے طور پر ہیرو میں بھی کچھ خوبیاں ہوتیں لیکن ناول کے کردار کی تشکیل کی مناسبت سے (چاہے یہ حقیقت پر ہی مبنی ہوں) اس ناول میں کوئی ہیرو ایک سرے سے ہے ہی نہیں بلکہ نور جہاں ہی ہیرو اور ہیروئن کے کرداروں کو ادا کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ نور جہاں پر سلطان حسین کے ذریعے ظلم وستم اور طعن وتشنیع کا سلسلہ جاری رہتا ہے لیکن نور جہاں ان واقعات میں صبر کے ساتھ، شکست خوردہ نظر آ کر بھی فتح مند ثابت ہوتی ہے۔ اس طرح نام نہاد ہیرو (جیسا کہ کہا جا سکتا ہے) سلطان حسین کا کردار قطعی طور پر بودا اور کم حیثیت ہے بلکہ یوں کہا جائے کہ یہاں عزیز احمد نے انگریزی کلاسک ناول نگاروں کی طرح خیر وشر کے دو الگ الگ کردار تخلیق کیے ہیں۔ نور جہاں اپنے ماحول کی تمام تر بُرائیوں کے ساتھ ساتھ ایک ایسا کردار ہے جس میں انسانیت کی رمق، اقدار کا پاس اور مشرقی عورت کا صبر وتحمل برقرار ہے جبکہ سلطان حسین تمام تر گمراہیوں کا جیتا جاگتا نمونہ ہے۔ ویسا ہی اس کا انجام بھی ہوتا ہے۔ خُلع کے بعد سلطان حسین کو نور جہاں کی یاد کسی ایسے شکاری کی حسرت کی مانند ہے جس نے شکار تو کیا ہو مگر اُس کا شکار اُس کے ہاتھ نہ آ سکا ہو۔ اور وہ اسے ذبح کر کے اُس کرب کا لطف نہ لے سکا ہو جو شکار پر گزرا تھا۔ اس سے سلطان حسین کی بیمار ذہنیت کا بخوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

پورے ناول میں قاری کو حیدر آبادی معاشرے کی وہ تصویر نظر آتی ہے جو زوال پذیر ہے۔ بیشتر کردار قاری کی توجہ اپنی جانب مبذول نہیں کرا پاتے۔ لیکن نور جہاں کا کردار قاری کے ذہن کو متاثر کرتا ہے اور اُس کے تئیں ہمدردی کا احساس پیدا کرتا ہے جب کہ سلطان حسین کے کردار سے نفرت کا احساس پیدا ہوتا ہے جو سر سے پاؤں تک گناہوں میں ڈوبا ہونے کے باوجود بلا وجہ

نور جہاں کی پاکیزگی پر کیچڑ اچھالنے کا کوئی بھی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیتا۔ دراصل یہ شخصی حکومت کے نظام کا آخری منظر نامہ تھا کیوں کہ اس کے بعد ہندوستان آزاد ہو گیا۔ رفتہ رفتہ تمام جاگیردارانہ اقدار جمہوریت کے نظام میں مُدغم ہو گئیں اور اُس نام نہاد سماج کی بھی موت واقع ہو گئی جو شکست وریخت کا پہلے ہی شکار ہو چکا تھا۔

عزیز احمد نے ''ایسی بلندی ایسی پستی'' میں تین طرح کے معاشرتی نظام کا احاطہ کیا ہے۔ ایک معاشرہ وہ ہے جو مقامی اور عوامی ہے (حالانکہ یہ بہت کم اثر انداز نظر آتا ہے) دوسرا معاشرہ انگریز صاحب بہادروں کی صحبت کا پروردہ ہے۔ تیسرا معاشرہ آصف جاہی (مغلیہ دور) سے وابستہ ہے۔ ان تینوں معاشروں میں وہ تمام جاگیردارانہ عناصر کبھی شہنشاہی رُعب داب سے تو کبھی انگریزی سامراجیت کے لہجے میں تو کبھی مقامی رعیت پر بے لگام حکمرانوں کے انداز میں سامنے آتے ہیں۔ عزیز احمد خود اشتراکی مطمحِ نظر سے متاثر ہیں۔ تبھی ان تینوں معاشروں کی عکاسی میں طنز کا پہلو بہت نمایاں ہے۔ بات اگر اسی حد تک ہوتی کہ وہ محض ''فوٹوگرافی'' کر رہے تھے تو اس منظر نگاری پر طنز کی چھاپ نہ ہونی چاہیے تھی۔ اس لیے کہ فوٹوگرافی طنز یا مزاح نہیں پیش کر سکتی، جب تک اس کے لینس کے ساتھ چھیڑ چھاڑ نہ کی جائے۔ لیکن جب فوٹوگرافی لاشعوری اور شعوری کوششوں کا ملا جلا عمل ہوتا ہے تو اُس میں اشتراکی نقطۂ نگاہ کا کرب ضرور بولتا نظر آتا ہے۔ عزیز احمد خود اسی ماحول کے پروردہ تھے اس لیے ان کے یہاں یہ معروضی سوچ، محض اشتراکی اندازِ نظر سے ہی ممکن تھی۔

''ایسی بلندی ایسی پستی'' (اشاعت نومبر ۱۹۴۸ء) کی اہمیت اس لیے اور بھی ہے کہ ۱۹۴۷ء میں آزادی ملنے اور برِّصغیر کی تقسیم کے بعد جن ناولوں کا ذکر ہوتا ہے ان کے موضوع عام طور سے تقسیمِ ہند کے المیے یا ہجرت کے کرب سے تعلق رکھتے ہیں جیسے قرۃ العین حیدر (میرے بھی صنم خانے ۱۹۴۸ء، سفینۂ غمِ دل ۱۹۵۲ء) احسن فاروقی (شام اودھ، ۱۹۴۸ء)، قدرت اللہ شہاب (یاخدا ۱۹۴۸ء)، راما نند ساگر (اور انسان مر گیا، ۱۹۴۹ء) انتظار حسین (چاند گہن، ۱۹۵۲ء) اور کرشن چندر (جب کھیت جاگے، ۱۹۵۲ء) کے ناول جو ۱۹۴۸ء سے ۱۹۵۲ء کے درمیان طبع ہو چکے تھے۔ ان میں کرشن چندر کا ناول جب کھیت جاگے آندھرا پردیش کے علاقے تلنگانہ کے کسانوں

کی تحریک سے متعلق ہے اور جس میں طبقاتی کش مکش کا بھرپور اظہار ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ عزیز احمد کے ناول کی سرزمین اسی سے متعلق ہے (جہاں آج بھی اشترا کی تحریکیں مختلف ناموں سے زندہ ہیں) مگر عزیز احمد نے تقسیمِ ہند سے پہلے کے حیدر آبادی معاشرے سے مرکزی خیال لیا ہے جو بٹوارے کے المیے یا ہجرت اور فرقہ وارانہ فسادات سے بالکل الگ، اپنے فطری ماحول کی عکاسی پر مبنی ہے۔ عزیز احمد کی اس کاوش کو دراصل ۱۹۴۷ء میں برپا ہونے والی ہولناک تباہی کے واقعات اور پُر آشوب لمحات نے پس پشت ڈال دیا تھا۔ اس لیے اُن کے مذکورہ ناول پر نقادوں کی نظر مکمل طور پر اور دُرست سمت میں نہیں پڑ سکی تھی۔ اور ایک طرح سے یہ اہم تخلیق نظر انداز کر دی گئی یا عرصے تک اس جانب بھرپور توجہ نہیں دی جا سکی جو یقیناً ایک ادبی المیہ قرار دیا جا سکتا ہے جب کہ تقسیم اور ہجرت پر مبنی مذکورہ بالا ناولوں کی خوب تعریف ہوئی۔

اس ناول کے توسط سے عزیز احمد ریاست حیدر آباد اور انگریزی عملداری میں واقع شمالی ہندوستان کے کوہستانی شہروں کا تذکرہ اس طرح لے کر آئے کہ نو آبادیاتی نظام کی پوری تصویر اُبھر آتی ہے۔ اس رنگا رنگ تصویر میں انگریز صاحب بہادر گرمیاں گزارنے مسوری اور شملہ آتے ہیں۔ ساتھ ساتھ فیشن کے طور پر نام نہاد طبقہ اشرافیہ بھی اپنے ان آقاؤں کے نقشِ قدم پر چلتا ہوا پہاڑوں پر چلا آتا ہے جب کہ اس کا مقصد محض اپنے آقاؤں کی خدمت میں حاضری اور اُن کی خوشنودی حاصل کرنا ہوتی ہے۔ عزیز احمد چونکہ شہزادی دُرِ شہوار کے پرائیویٹ سکریٹری کی حیثیت سے ان مقامات میں قیام کے لیے جاتے رہتے تھے اس لیے انھوں نے کوہستانی مقامات کی بہتر سے بہتر منظر کشی کی ہے اور اس منظر میں کرداروں کے عمل اور ردِ عمل کو ناول میں بخوبی پیش کر سکے ہیں لیکن بعض اوقات ان مناظر کی تفصیل بیان کرنے میں صفحات کافی تعداد میں صرف ہو گئے ہیں جو قاری کے ذہن پر گراں گزر سکتے ہیں، پھر بھی اُن کی خوبی یہ ہے کہ مجموعی طور پر کہانی کی رفتار میں کہیں بھی جھول نہیں پیدا ہوتا ہے بلکہ وہ اپنی فطری روانی سے چلتی رہتی ہے۔ دراصل اُن کی تکنیک ناول نگاری کی مروجہ تکنیک سے قدرے مختلف ہے جو اُس دور میں کی جانے والی تخلیقات کی مناسبت سے ضروری بھی تھی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ۱۹۳۶ء سے ہندوستان میں ترقی پسند تحریک کے شروع ہونے کی بنا پر اردو ادب کی مختلف اصناف میں بہت بڑی تبدیلی آ رہی تھی جس سے

عزیز احمد گریز نہیں کر سکتے تھے۔

مجموعی طور پر ''ایسی بلندی ایسی پستی'' کی تخلیق کے ''وقت'' کو نگاہ میں رکھتے ہوئے اور اسے حیدر آباد کی ریاست میں محدود رکھ کر ہی اس کے متعلق گفتگو کرنا مناسب ہوگا۔ اسے نہ تو پورے ہندوستان کے حالات کی روشنی میں دیکھا جانا بہتر ہوگا اور نہ ہی آج کے حالات کے پس منظر میں اُس کی جانچ پرکھ مناسب عمل ہوگا۔ مذکورہ بالا نقطۂ نگاہ سے عزیز احمد کی تخلیق، ایک تاریخ ساز تخلیق ہے اور اس نے اپنے موضوع کے ساتھ پورا پورا انصاف کیا ہے۔ بقول جلال الدین احمد:

> ''ایسی بلندی ایسی پستی'' میں انسانی کردار، جذباتی پس منظر اور عمل کا اظہار کچھ ایسے تسلسل، اعتماد، معروضیت کے ساتھ ملتا ہے کہ باوجود ان زمانی و مکانی حدود کے جن کی پابندی ناول کے ماحول، پلاٹ اور اس کے مخصوص اور منفرد اشخاص کو کرنی پڑتی ہے۔ ہم یہ محسوس کرنے لگتے ہیں کہ ان سے الگ ہٹ کر خود عام اور وسیع انسانیت کے بارے میں ہمیں ایک نئی بصیرت ملتی ہے۔''

(نقوش، لاہور، مئی ۱۹۵۲ء، ص: ۲۴۲)

(IV)

اِس مضمون کو ختم کرنے سے قبل عزیز احمد کے ہم عصر تخلیق کار احمد علی اور قرۃ العین حیدر کی اس ناول پر رائے کا تذکرہ بھی یہاں مناسب سمجھتا ہوں۔ احمد علی نے طاہر مسعود کو دیے ایک انٹرویو میں ناول کی تکنیک سے متعلق سوال کا جواب دیتے ہوئے ''ایسی بلندی ایسی پستی'' کے منفی پہلو پر فرمایا:

> ''ہمارے ادیب تکنیک سے بالکل بے بہرہ ہیں، کم از کم فکشن میں، میں دعوے کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ اردو کا کوئی ناول ایسا نہیں ہے جس کی ساری چولیں ٹھیک ٹھیک بیٹھ گئی ہوں ...... میں اس کی ایک مثال عزیز احمد کے ناول ایسی بلندی ایسی پستی سے دیتا ہوں۔ اس ناول کا بڑا شہرہ ہوا۔ اس کا ترجمہ رالف رسل نے کیا۔ میں نے کہا میں اس ناول کو ایک اور طریقے سے دیکھتا ہوں۔ اور پھر میں نے اسے الٹا پڑھنا شروع کیا۔ لیکن آپ یہ سن کر حیران ہوں گے کہ آخری صفحہ سے لے کر پہلے صفحے تک کوئی فرق محسوس نہیں ہوا۔ کردار جیسے تھے

> ویسے ہی رہے، زندگی جیسی تھی ویسی ہی رہی۔ حالانکہ ماضی سے جب انسان مستقبل کی طرف بڑھتا ہے تو چیزوں کی گہرائی اور وسعت میں تبدیلی واقع ہوتی رہتی ہے۔ مصنف کے پاس جب تک تاریخی نقطۂ نظر نہ ہو، وہ ناول میں خوبیاں پیدا نہیں کرسکتا۔'' (سوغات، ستمبر ۱۹۹۴ء، ص: ۴۳۸-۴۳۹)

مذکورہ ناول پر احمد علی کا یہ بہت ہی کمزور اور نامناسب اعتراض ہے کیونکہ ایسی بلندی ایسی پستی کے عمیق مطالعے کے بعد نہ صرف حیدرآباد کی ایک بھرپور اور متاثر کن تصویر اُبھر کر آتی ہے بلکہ قاری تاریخی اُتھل پُتھل سے بھی بخوبی واقف ہو جاتا ہے جس کا تفصیلی ذکر پچھلے صفحات میں آچکا ہے۔ اس پورے منظر اور ماحول کے لیے عزیز احمد نے مذکورہ ناول میں فلیش بیک اور شعور کی رَو کی تکنیک استعمال کی ہے جو اردو ناول میں واضح طور پر پہلی بار دیکھنے کو ملتی ہے۔ یہ ناول، اردو فکشن کے قاری کو پریم چند کے افسانے ''کفن'' کی یاد دلاتا ہے جو ۱۹۳۵ء میں لکھا گیا تھا اور اس دور میں ایسے کسی افسانے کی فکر وفن کی پہنچ (Approach) کے اعتبار سے لکھے جانے کی توقع نہیں کی جاسکتی تھی لیکن پریم چند نے ''کفن'' لکھ کر نہ صرف اپنے معاصرین کو حیرت زدہ کر دیا بلکہ افسانوی ادب میں ایک ایسی روایت کی بنیاد ڈال دی جو آج بھی سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ عزیز احمد کا یہ ناول بھی اپنے ہم عصر ناول نگاروں کو نہ صرف چونکا دیتا ہے بلکہ فنی اعتبار سے آج بھی تمام جدید تقاضوں پر کھرا اُترتا ہے اور اردو کے بہترین ناولوں کے زمرے میں شمار ہوتا ہے۔

محترمہ قرۃ العین حیدر نے اپنے ناول ''کارِ جہاں دراز ہے'' میں عزیز احمد کا تذکرہ ان الفاظ میں کیا ہے:

> ''سوائے ہوٹل ایک زمانے میں ہندوستان کے راجاؤں اور نوابوں کا مسکن تھا، اور ٹوکیو کے امپیریل ہوٹل کی طرح ساری دنیا میں مشہور تھا۔ اس کی موجودہ تباہ حالی بھی حیرت ناک تھی۔ سردیوں کا زمانہ تھا۔ اس لیے ہوٹل تقریباً خالی پڑا تھا۔ انھوں نے میرے لیے ایک بہترین سوٹ میں ٹھہرنے کا انتظام کیا تھا۔ جب پرنس درِ شہوار، مہارانی کپورتھلہ اور دوسری حسین اور گلیمرس رانیاں یہاں آتی تھیں تو عزیز احمد اُن کے متعلق Gossip سے بھرپور ناول لکھتے تھے۔ ایسی

> بلندی ایسی پستی، جادو کا پہاڑ وغیرہ۔ ان ناولوں کو پڑھنے والوں کے لیے وہ ایک بڑی فسوں خیز اعلیٰ وارفع دنیا تھی جس میں ہما شما کا گزر نہ تھا۔ لیکن اصلیت اس سے مختلف تھی۔ اس زمانے میں فیشن ایبل زندگی گزارنے والے دولت مند افراد کی تعداد نہایت محدود تھی۔"

(ماہنامہ آج کل، دہلی، جولائی ۱۹۹۸ء، قسط نمبر ۱۴، ص: ۶)

محترمہ قرۃ العین حیدر جو خود ناول نگار ہیں بلکہ اردو کی سب سے بڑی ناول نگار ہیں، تعجب ہے کہ وہ کیسے عزیز احمد کی ناول نگاری کو Gossip (غپ) سے تعبیر کرتی ہیں؟ کیا کوئی ضخیم ناول محض برہنہ حقائق کے سہارے لکھا جا سکتا ہے؟ کیا ناول اور تاریخ میں کوئی فرق نہیں ہوتا؟ ظاہر ہے کہ لکھنے والے کی خاطر حقائق کی تحریک ضرور پیدا کرتے ہیں لیکن ان حقائق کے ساتھ جب تک تخلیق کار کی ذہنی اُڑان شامل نہیں ہوگی اور پھر حقائق کے مختلف ٹکڑوں کے درمیان ربط پیدا کرنے اور اس کا ٹیمپو بنائے رکھنے کی خاطر، اور قاری کی دلچسپی قائم رکھنے کی خاطر اگر ان نام نہاد غپوں کو حقائق کے ساتھ ضم نہیں کیا جاتا تب تک کم از کم ناول کا لکھا جانا ایک مشکل عمل ہوگا۔ کیونکہ ناول کا کینوس وسیع ہوتا ہے اور اس میں گوناگوں رنگوں کو شامل کیے بغیر اُسے سجایا جانا مشکل ہوگا۔ پھر ناول صرف اپنی ذاتی تسکین کی خاطر نہیں لکھا جاتا۔ اس کا رشتہ قاری سے بھی ہوتا ہے جو محض حقائق کو کس حد تک قبول کر سکے گا؟ یہ بھی ایک الگ مسئلہ ہے۔ اس لیے ایسی صورت میں Gossip کا سہارا لینا ضروری ہوگا، جو حقائق کے ساتھ مدغم ہوکر ایک عمدہ فن پارے کا روپ اختیار کر لیتی ہیں۔

جس سال عزیز احمد کا یہ ناول شایع ہوا، اسی سال محترمہ قرۃ العین حیدر کا مشہور ناول "میرے بھی صنم خانے" منظر عام پر آیا۔ عینی آپا کے اس ناول کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ ناول تقسیم ملک کے سانحے کا براہِ راست ردِّ عمل ہے۔ جیسا کہ ناول کے درج ذیل اقتباس سے واضح ہوتا ہے:

> "تہذیب کے مرکزوں اور گہواروں میں پلنے والے در بدر کی ٹھوکریں کھانے کے لیے صحراؤں کی طرف نکل گئے۔ امام باڑے ویران اور مسجدیں شکستہ ہوگئیں۔ پُرانے خاندان مٹ گئے۔ زندگی کی پُرانی قدریں خون اور نفرت کی

> آندھیوں کی بھینٹ چڑھ گئیں۔ ایک عالم تہہ و بالا ہو گیا۔ وہ تہذیب، ہندوؤں اور مسلمانوں کا وہ معاشرتی اور تمدنی اتحاد، وہ روایات، وہ زمانہ سب ختم ہو گیا......"

(میرے بھی صنم خانے، ص:۴۰۲)

دونوں فنکاروں کا زمانۂ تحریک ایک ہوتے ہوئے بھی عزیز احمد تقسیم سے قبل کی حیدر آبادی معاشرت، تہذیب کے انحطاط پذیر صورت حال کے راوی ہیں جبکہ قرۃ العین حیدر صاحبہ کا ناول ملک کی تقسیم، فرقہ وارانہ فسادات اور ہجرت کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ اسی لیے دونوں فن کاروں کے ناولوں کا موضوع اپنے زمان و مکان کے اعتبار سے قطعی مختلف ہیں البتہ کون فنکار کہاں Gossip سے کام لے رہا ہے؟ یہ بات تو قاری ہی بہتر طور پر سمجھ سکتا ہے اور وہی اس پر فیصلہ دے سکتا ہے۔ رہا تاریخی پس منظر تو عزیز احمد کے سامنے صرف حیدر آبادی تہذیب تھی جب کہ قرۃ العین حیدر کے سامنے ہندوستان پھیلا ہوا تھا۔ لُطف کی بات یہ بھی ہے کہ محترمہ قرۃ العین حیدر نے اپنی اسی قسط میں آگے چل کر عزیز احمد کی تخلیق پر اعتراض ناروا کی تلافی یہ کہہ کر کرنے کی کوشش کی ہے:

> "عزیز احمد حیدر آبادی شہزادی درِ شہوار کے سکریٹری تھے اور اکثر وہ بھی مسوری آیا کرتے تھے۔ ان کو اس سوسائٹی کے مطالعے کا وافر موقع ملا تھا جیسا کہ وہ اپنے افسانوں میں برابر اس کی تصویر کشی کرتے رہے ہیں۔ ایک فکشن رائٹر کے علاوہ ایک عمرانی مورخ کی حیثیت سے بھی ان کی اہمیت مسلم ہے لیکن جانے کیوں افسانے اور ناول کے نقادوں نے ان کو وہ مقام نہیں دیا جس کے وہ مستحق ہیں۔"

(کار جہاں دراز ہے، ماہنامہ آج کل، جولائی ۱۹۹۸ء)

عزیز احمد کی اس تخلیق پر کہنے والے بہت کچھ کہہ رہے ہیں اور اگر محترمہ قرۃ العین حیدر نے بھی کچھ کہا ہے تو اس سے فنکار کی تخلیق پر اب کوئی اثر پڑنے والا نہیں کیونکہ وہ نوشتۂ دیوار ہے جو لکھا جا چکا اور حیدر آبادی تہذیب اب مر چکی ہے البتہ عزیز احمد نے اس مرتی ہوئی تہذیب کی جس قدر فنکاری سے تصویر کشی کی ہے وہ شاید اب کسی بھی فنکار کو نصیب نہیں ہو گی یہ اس لیے بھی کہ اب وہ

منظرنامہ سامنے نہیں ہے جس کو اپنایا جا سکے اور موضوع بنایا جا سکے۔ رہا عزیز احمد کو نقادوں نے کوئی مقام نہیں دیا تو اس سے بھی اب کوئی فرق پڑنے والا نہیں۔ کسی نے سچ کہا ہے کہ ہر ادبی شہ پارے کا بہترین نقاد اُس کا قاری ہوتا ہے اور عزیز احمد کے فن کو قارئین نے جس طرح سراہا ہے وہی اُن کے فن کو سب سے بلند مقام عطا کرتا ہے۔

◆◆◆

کرشن چندر کے ناولوں میں رومانیت اور حقیقت کا امتزاج

کرشن چندر نے افسانوی ادب کی وادی میں اُس وقت قدم رکھا جب پریم چند اور راشدالخیری اپنی تخلیقی بلندیوں پر پہنچ چکے تھے۔ دونوں نے صنفِ افسانہ اور ناول کو معاشرتی اصلاح کا وسیع تناظر عطا کیا ہے۔ کرشن چندر نے اُن کی روایت کا اتباع تو کیا مگر اس فنّی شعور کے ساتھ کہ دبستانِ یلدرم کی جمال پسندی کو پریم چند اسکول کی حقیقت نگاری میں ہم آمیز کر دیا ہے۔ انھوں نے رومانیت کو یلدرمؔ، نیازؔ یا حجابؔ کی طرح اصلیت سے دور، محض تخیلی دنیا کی سیر کرانے کے لیے نہیں استعمال کیا ہے۔ اسی لیے کرشن چندر کا انداز دوسروں سے جُدا ہے۔

رومانیت کی اپنی تاریخ ہے۔ اس نے تخیل کی برتری کو تسلیم کرتے ہوئے وقت کے ظالم اور جابر مزاج سے مورچہ لیا ہے۔ جذبہ اور وجدان کے سہارے ایک ایسی مسحور کُن کائنات سے قاری کو متعارف کرایا ہے جس کا تعلق عملی دنیا سے کم ہوتا ہے۔ حقائق کے خارزاروں سے فرار حاصل کرنے والے تھکے ماندے ذہنوں نے اس کی پُر کیف چھاؤں میں عافیت محسوس کی ہے۔ مگر کب تک؟ سجادؔ ظہیر اور اُن کے ساتھیوں نے جھنجھوڑا تو کہنہ مشق ادیبوں نے بھی فنّی اور فکری تبدیلیوں کا ساتھ دیا۔ حقیقت پسندانہ رُجحانات، رومانی میلانات پر غالب آ گئے۔

کسی واقعے کا بیان جیسا کہ وہ پیش آیا ہو، حقیقت نگاری کے ذیل میں آئے گا۔ اس میں تخیل کی آمیزش بس اسی حد تک ہوتی ہے کہ وہ مذکورہ واقعہ کو موثر طریقے سے بیان کرنے میں

معاون ہو۔ اِس فنّی ہنرمندی کے لیے کہا گیا ہے کہ مصنف کا ذہنی افق وسیع ہو، وہ تنگ نظری یا عصبیت کا شکار نہ ہو بلکہ واقعہ کے ساتھ اس کی ذہنی وابستگی ہو تا کہ زندگی کے حقائق کی بھرپور ترجمانی کر سکے۔ لہٰذا حقیقت نگاری اور اشتراکی حقیقت نگاری کی آمیزش سے ترقی پسند نظریات کو فروغ حاصل ہوا۔ کرشن چندر لکھتے ہیں:

> ''جس طرح کوئی خیال جزوِ ایمان بن جاتا ہے اسی طرح اشتراکیت نے مجھے بے حد متاثر کیا۔ وہ میرے بنیادی عقائد کا مرکز بن گئی اور میرے متعلقہ حیات کا سب سے روشن پہلو، لیکن اسے کیا کیجیے کہ ہر چراغ تلے اندھیرا ہوتا ہے اور ہر روشنی اپنا سایہ ساتھ لاتی ہے۔ میں آج بھی اشتراکیت کے راستے پر اپنی سوجھ بوجھ کے مطابق چلتا ہوں، کام کرتا ہوں اور لکھتا ہوں۔ لیکن میں اس کا اندھا مقلّد نہیں ہوں۔''

(کرشن چندر شخصیات اور واقعات جنھوں نے مجھے متاثر کیا۔ مرتبہ جنید احمد، ص ۱۴۴)

کرشن چندر نے ماورائیت اور تصوریت کے بجائے اپنے قرب و جوار کی حقیقتوں کو موضوع بنایا اور ادب کے افادی پہلو پر زور دیا۔ انھوں نے عموماً متوسط طبقے کی عکاسی کی ہے جس میں دُھندلی، تنگ اور دم گھٹنے والی فضا، دل برداشتہ چہرے، تھکے ماندے جسم، اُداس آنکھیں، خشک ہونٹ اور جھرّیوں بھرے ہاتھ ضرور ہیں مگر اس حبس زدہ ماحول سے نفرت اور کراہیت کا گمان بھی نہیں گزرتا ہے کیوں کہ کرشن چندر کو تناؤ ختم کرنے کا طریقہ اور سلیقہ خوب معلوم تھا۔ وہ اس بابت لکھتے ہیں:

> ''واقعیت اور حقیقت نگاری کا پہلا درس مجھے ایک طرح فطرت ہی نے دیا۔ کشمیر کی خوبصورت وادیوں اور مرغزاروں میں رہنے والوں کی مجبوری، بے چارگی اور غربت کا تضاد اس قدر واضح اور شدید تھا کہ میں یہ سوچے بغیر نہ رہ سکا کہ ایسا کیوں ہے؟''

(کرشن چندر شخصیات اور واقعات جنھوں نے مجھے متاثر کیا۔ مرتبہ جنید احمد، ص ۱۴۰)

اور جب اس تناؤ بھرے سوال کا تشفی بخش جواب وہ نہیں پاتے تو حقائق سے راہِ فرار اختیار کرتے ہیں۔ جذبات کی رنگین چھاؤں میں عارضی طور پر اطمینان حاصل کرتے ہیں۔ ایسا کر کے

HaSnain Sialvi

وہ قاری کو بھی تناؤ بھری صورتِ حال سے باہر لاتے ہیں۔ تازہ دم ہو کر حال کی کرختگی میں واپس جاتے، قاری ساتھ ساتھ ہوتا اور پھر نئے جہان کی تلاش میں ہم خیال بن کر شریکِ سفر ہو جاتا۔

کرشن چندر ترقی پسند نظریے کے حامل رہے ہیں اور انسان دوستی کو فوقیت دی ہے مگر زندگی کے اِس نصب العین کی وضاحت وصراحت کے لیے انھوں نے لطافت ونزاکت، تخیل کی رنگینی اور صناعی سے قطعاً گریز نہیں کیا ہے۔ یہی دونوں رویے ان کے بیشتر ناولوں کے پیچھے کارفرما ہیں۔ محض ناولوں کے پلاٹ کو ہی سامنے رکھیں تو واضح ہوتا ہے کہ انھوں نے کائنات کے مظاہر کے ساتھ انسانی زندگی کا گہری نظر سے مطالعہ کیا ہے۔ وہ اس دھوپ چھاؤں سے خوب واقف تھے جو انسان کو کبھی دکھ دیتی ہے تو کبھی سکھ۔ وہ اُن ظالمانہ طاقتوں کو بھی خوب پہچانتے تھے جو اپنے سکھ چین کے لیے دوسروں کی خوشیاں چھین لیتے ہیں۔ ایسے میں ظالموں کے لیے ان کے ترکش میں زہریلے تیر اور مظلوموں کے لیے ہمدردی اور رفاقت کے پھول ہوتے ہیں۔ حسن عسکری ''اردو ادب میں ایک نئی آواز'' میں لکھتے ہیں:

> ''وہ شعلوں کو بڑی احتیاط سے پھولوں کے نیچے چھپا دیتے ہیں۔ اب یہ دیکھنے والے کی نظر ہے کہ وہ نیچے تک دیکھے یا سطح سے ہی مطمئن ہو جائے۔''

(ساقی اگست ۱۹۴۱ء)

اُن کے ناولوں کے تھیم میں جتنی تلخ سچائی ہے اظہار میں اتنی ہی مٹھاس شامل ہے۔ لہجے کی دلکشی اور حُسن سے فطری لگاؤ نے انھیں رومانی ظاہر کیا۔ بلاشبہ وہ حسن کے شیدائی تھے۔ یہ حسن کہیں بھی ہو، کسی بھی شکل میں ہو، وہ اس کے رنگ ونور کو اپنے تخیل میں جذب کر کے صفحۂ قرطاس پر بکھیر دیا کرتے تھے۔ اس کی مثال اُن کی ہر تخلیق سے دی جا سکتی ہے۔

کرشن چندر نے پہلے افسانوں کی جانب توجہ دی پھر ناول بھی لکھنے لگے اور خوب لکھے کہ ان کی گنتی کرتے ہوئے غلطی ہو جانے کا احتمال رہتا ہے۔ رومانیت اور حقیقت کے امتزاج کے اعتبار سے ''شکست'' (۱۹۴۳ء)، ''جب کھیت جاگے'' (۱۹۵۲ء)، ''طوفان کی کلیاں'' (۱۹۵۴ء)، ''دل کی وادیاں سو گئیں'' (۱۹۵۶ء)، ''ایک عورت ہزار دیوانے'' (۱۹۵۷ء)، ''آسمان روشن ہے'' (۱۹۵۷ء)، ''غدّار'' (۱۹۶۰ء)، ''میری یادوں کے چنار'' (۱۹۶۲ء)، ''زرگاؤں کی رانی''

(۱۹۶۶ء)، ''ہانگ کانگ کی حسینہ'' (۱۹۶۷ء) اور ''دوسری برف باری سے پہلے'' (۱۹۶۷ء) اُن کے اہم ناول قرار پاتے ہیں۔

''شکست'' کا موضوع سرمایہ اور محنت کی کشمکش میں نادار عورت کی تباہی ہے۔ تقسیمِ ہند سے پہلے کے منظر نامے کا یہ پسندیدہ موضوع ہے جسے کرشن چندر نے نہایت خوبی سے برتا ہے۔ انھوں نے پلاٹ کی ترتیب اور تنظیم کے ساتھ سماجی زندگی کے طبقاتی کردار اور بدلتی ہوئی اقدار کو اُجاگر کرنے کے لیے کرداروں کے نفسیاتی پیچ وخم اور اُن کے باہمی ٹکراؤ کو پیش کیا ہے۔ اس پیش کش سے جو چھا جانے والا رنگ اُبھرتا ہے اس میں محبت، فطرت کی مانند حسین اور معصوم نظر آتی ہے۔ خوش نما، رنگ برنگی تتلیوں، رسیلے سیبوں، لال رنگ کے شربتی انگوروں اور شبنم کے قطروں میں دُھلے گلاب کی طرح۔ خوبی یہ ہے کہ اس میں تخیل کی پرواز بہت بلند نظر آتی ہے مگر اس کا رشتہ زمین سے ہر پل جڑا رہتا ہے۔

''جب کھیت جاگے'' تلنگانہ کی کسان تحریک کے پس منظر میں لکھا گیا انقلابی ناول ہے جس میں وقت کے بدلاؤ کو روشن مستقبل کے خواب سے منسلک کر دیا گیا ہے۔ مصنف ناول کے صفحہ نمبر ۲۵ پر لکھتا ہے:

> ''وقت انسان کے ہاتھ میں خام مادہ کی طرح ہے جسے انسان اپنی مرضی کے مطابق ڈھال سکتا ہے اور جس میں اپنی محنت شامل کر کے وہ دنیا بدل سکتا ہے۔''

دلکش امید افزا مناظر، ماضی سے حال اور حال سے ماضی کا رُخ کرتے ہیں۔ بے باک اور بیدار راگھو قید خانے میں، ماضی میں پیش آنے والے واقعات کے اوراق کو پلٹنا شروع کرتا ہے اور ظلم کے خلاف آواز بلند کرتے ہوئے سزائے موت کا مستحق قرار دیا جاتا ہے۔ تاہم وہ خود کو اپنے مقصد میں کامیاب پاتے ہوئے پھانسی پر بخوشی چڑھ جاتا ہے۔

''طوفان کی کلیاں'' طبقاتی کشمکش پر مبنی ہے۔ بیانیہ صاف ستھرا اور انداز نکھرا ہوا ہے۔ ناامیدی میں امید کی شمع جلانے والا یہ ناول مثبت پہلو کو بے حد تقویت دیتا ہے۔

''دل کی وادیاں سو گئیں'' شاداب تخیل، فنکارانہ مہارت اور اظہار پر قدرت کا بہترین نمونہ ہے۔ کرشن چندر کردار کی مناسبت سے منظر اور فضا تخلیق کرتے ہیں۔ وہ ناول کے آغاز میں ہی

اپنے کردار کے تعلق سے سوال قائم کرتے ہیں:

> ''لوہار کا چہرہ بالکل فولاد کا بنا ہوا تھا۔ اس کے سانولائے ہوئے چہرے کی ساخت پر کسی ہتھوڑے کا گمان ہوتا تھا۔ کچھ عرصے کے بعد آدمی کے چہرے اور اس کے پیشے میں اتنی مناسبت کیوں پیدا ہو جاتی ہے؟'' (ص،۶)

انسانی حُسن کو تشبیہات و استعارات کے ذریعے ایک نیا حرکی پیکر عطا کر دینا اُن کا خاص وصف ہے۔ اس ناول کا ایک منظر اور ملاحظہ ہو:

> ''اس کے گرد روشنی کا ہالہ تھا اور اس کے بال سورج کی کرنوں میں گندھے ہوئے معلوم ہوتے تھے۔ اس کے رخساروں میں کنول کی سی تازگی تھی اور اس کی آنکھوں میں جھیلوں کی سی شادابی اور ایک خنک نیلگوں ٹھنڈک کا احساس ہوتا تھا جیسے آدمی آبشاروں کے نیچے بیٹھ کر آنکھیں بند کر لے۔'' (ص ۱۰)

''ایک عورت ہزار دیوانے'' میں مظلوم عورت کے جذبۂ بغاوت کا نہایت موثر بیان ہے۔ اس کا مرکزی کردار لاچی، حسین معصوم اور خود دار ہے اور یہی خودداری نسائی حسیّت کی بیداری کا سبب بنتی ہے۔

''آسمان روشن ہے'' جنگ و امن کے کینوس پر پھیلا ہوا ناول ہے۔ اِس میں حسن و عشق کی نیرنگیوں کے ساتھ سماجی اور سیاسی ہل چل ہے۔ جنگ سے پہلے اور جنگ کے بعد کا خوف ہے۔ ذہنی، جنسی اور نفسیاتی الجھن ہے۔ جنگ کی حمایت کرنے والے خود غرض، مفاد پرست اور اپنی تہذیب و ثقافت کے سوداگر ہیں جب کہ امن سے رغبت رکھنے والے محبت، انسانیت اور بھائی چارے کے بارے میں سوچتے ہیں تبھی تو ان کا اُفق روشن نظر آتا ہے صاف شفاف آسمان کی طرح۔

ناول ''غدّار'' تقسیمِ ہند کی گھناونی سازش اور فسادات کے منظر اور پس منظر پر مبنی ہے لیکن جو رنگ دیر پا اور ذہن پر چھا جانے والا ہے وہ محبت کا ہے جسے مصنف نے بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کرتے ہوئے یہ تاثر دیا ہے کہ محبت ہمیشہ نفرت اور حقارت پر غالب رہی ہے۔

''میری یادوں کے چنار'' سوانحی ناول ہے جس میں کشمیر اور پنجاب حسین ہی نہیں مقدّس بھی نظر آتے ہیں۔ یہ ناول احساس دلاتا ہے کہ کرشن چندر بچپن سے بے حد حسّاس تھے۔ وہ اپنے

عہد کی مشکلات سے آگاہ تھے، مسائل کا ادراک رکھتے تھے اور انسان کی فطری و جبلّی خواہشات سے بخوبی واقف تھے۔

''زرگاؤں کی رانی'' میں پہاڑی ریاست کا شاہی ماحول ہے۔ منظر و پس منظر میں حسن و عشق کے ساتھ ساتھ سفّا کانہ رویّہ اور آمرانہ انداز ہے۔ اس میں عورت کے دل میں چھپے ہوئے محبت اور انتقام کے اُس شدید جذبے کی دل سوز عکاسی کی گئی ہے جس کے تحت وہ اپنا پرایا کچھ نہیں دیکھتی ہے۔ دیکھتی ہے تو صرف اپنی خواہش کی تکمیل اور اس کے لیے اپنے آپ تک کو مٹا ڈالتی ہے۔

''ہانگ کانگ کی حسینہ'' میں حسن کی دلفریبوں کے ساتھ تحیّر، تجسّس اور پُر اَسراریت ہے۔ حسین لمحات و جذبات سے مزیّن یہ ناول فرض اور محبت کی کشمکش کو اُجاگر کرتا ہے اور یہ تاثر دیتا ہے کہ انسانیت تمام جذبوں پر حاوی ہوتی ہے۔

''دوسری برف باری سے پہلے'' میں بھی رومانیت اور حقیقت کا حسین امتزاج دیکھنے کو ملتا ہے۔ ٹھاکر سنگھ، لاآی اور دیپالی کے گرد حسن و محبت کی چاشنی، عشق کی جولانی اور فطرت کی نیرنگی نئے نئے سوال کھڑے کرتی ہے۔ آفاتِ ارضی و سماوی خواہشوں کو کچل دیتی ہیں مگر چاہت کے لمس سے پھوٹنے والی کونپل قاری کے ذہن پر نہ مٹنے والا نقش چھوڑ جاتی ہے۔

مذکورۂ بالا ناولوں میں رُومانیت اور حقیقت کے امتزاج کے اعتبار سے بھی ''شکست'' اُن کا بہترین ناول ہے۔ کرشن چندر کے ہم عصر ادیب عزیز احمد ''ترقی پسند ادب'' میں لکھتے ہیں:

> ''کم سے کم ایک اردو ناول ترقی پسند تحریک نے ایسا پیدا کیا ہے جو اردو زبان کے بہترین ناولوں میں شمار کیے جانے کا مستحق ہے۔ یہ ناول ''شکست'' ہے۔''

وہ اس تعلق سے مزید لکھتے ہیں:

> ''(شکست) مصنف کی شخصیت، اس کی رومانیت، اس کے بنتے ہوئے سیاسی عقیدے، اس کی بے باکی، بے تعصبی اور اس کے ذہنی اور نفسی انقلابات کی ترجمانی کرتا ہے۔'' (ص، ۱۷۷)

اس ناول کا نمایاں پہلو رومانی طرزِ فکر و احساس ہے۔ اس میں زندگی کی تلخ سچائیاں اور حسن کی معصومانہ ادائیں گُھل مِل گئی ہیں اور وہ بھی اس امتیاز کے ساتھ کہ ان کی انقلابی فکر ناول پر کہیں

بھی حاوی نظر نہیں آتی ہے۔ تاہم کرشن چندر نے دیگر رومانی ناول نگاروں کی طرح جذبے اور وجدان کو بھی انسانی اقدار پر ترجیح نہیں دی ہے اور نہ ہی زندگی کے تلخ حقائق سے زیادہ خوش آئند تخیلات اور خوابوں کی سیر کی ہے۔ ان کے ناولوں میں عجائبات اور طلسمات سے بھری ہوئی فضا ضرور ہے مگر ان ہی کے پرتو میں جیتا جاگتا کشمیر یا پنجاب ہی نہیں بلکہ اُن گنت سوالات سے نبرد آزما پورا ہندوستان قاری کی نگاہوں کے سامنے ہوتا ہے۔

ٹھنڈی ہوا کے خوشگوار جھونکے، رنگ برنگے پھولوں کی مہک، دریا کا منظر، مانجھی کا نغمہ ہی نہیں اخروٹ کے قد آور درخت اور چرند و پرند کرشن چندر کے ہاں بطورِ شئے (Thing) بھی سانس لیتے ہیں اور یہ اشیاء محض کسی داخلی احساس کے اظہار کی علامت نہیں ہیں۔ مناظرِ فطرت بذاتِ خود زندگی کو بارآور اور ثروت مند بناتے ہیں اور ان سے پہلو تہی کرنا دراصل انسانی زندگی کی کلّیت سے عدم آگاہی کو آشکارا کرنا ہے۔ یہی کرشن چندر کی تخلیقات کا بنیادی رَمز ہے۔

مضمون ختم کرنے کے بعد بھی یہ سوال میرے ذہن میں سر اُٹھا رہا ہے کہ کرشن چندر کے ناولوں میں کئی ایسے نکات ہیں جن کا اِس مختصر سے مضمون میں مکمل احاطہ کرنا آسان نہیں بلکہ اُن پر یکسوئی، دلجمعی اور تفصیل سے غور کرنے کی ضرورت ہے۔ یہی بڑے فنکار کی عظمت ہوتی ہے کہ وہ اپنی تخلیقات کے ذریعے ہر دور کے قاری کو متاثر کرے، سوالات کے در وا کرے۔ سرِ دست مطالعے کے تحت ذہن میں یہ بات بھی آئی ہے کہ کرشن چندر کے تخلیقی وفور اور گہری انسانی بصیرت کو ہم عموماً سیّال تنقیدی اصطلاحوں کے توسط سے بیان کرتے ہیں، تعینِ قدر کے سلسلے میں اُن کی شاعرانہ نثر، رومانی طرزِ اظہار اور زندگی کے تحت رجائی اور مثبت نقطۂ نظر کو اُجاگر کرتے ہیں، کرداروں کے تنوع کو موضوعِ بحث بناتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک سے اُن کی وابستگی کو بھی ادبی قدر کے طور پر پیش کرتے ہیں مگر کیا اِن حوالوں سے ناول نگار کرشن چندر کی وسیع تر فنی اور ثقافتی تناظر میں تفہیم کی گئی ہے؟ یہ سوال ہنوز برقرار ہے۔

◆◆◆

شکست: ایک لازوال المیہ

ثقافتی اقدار کس طرح تخلیقی حسیت اور ایک بسیط جمالیاتی تجربے کا حصہ بنتے ہیں اور اَرضیت کس طرح ایک لازمانی جہت اختیار کرتی ہے، ناول ''شکست'' اِسی پہلو کی نشاندہی کرتا ہے۔ اِس کا بُنیادی موضوع ہے ''جنّت نشاں'' کا ''جہنّم زار'' میں مُنقلب ہونا۔ اس میں نوآبادیاتی نظام کے برسرِ اقتدار طبقے کے ظلم وستم اور پسماندہ طبقے کی بےبسی کی داستان رقم کی گئی ہے۔ ڈوگرہ شاہی، سرمایہ داری اور انگریزی تسلط سے مل کر ابھرے مثلّث میں غربت وافلاس سے روندی ہوئی ایک ایسی مخلوق کی تصویر پیش کی گئی ہے جو جب بھی سر اُٹھائے تباہ وبرباد کردی جاتی ہے کہ شکست اس کا مقدّر بن چکا ہے۔ اپنے دور کے اس اہم موضوع کو محور بناتے ہوئے کرشن چندر نے یہ ناول ۱۹۴۳ء میں ساقی بک ڈپو، دہلی سے شائع کرایا۔ مصنف نے اس ناول کو شاہد احمد دہلوی کے لیے کشمیر جا کر خلق کیا۔ ٹامس ہارڈی کے طرز پر لکھا ہوا یہ علاقائی ناول ہے جس میں نیچرل ازم کے اثرات بھی پوری طرح جھلکتے ہیں۔ شاید اسی لیے اس میں ماحول کی تصویر کشی پر بہت زور دیا گیا ہے اور علاقائیت کو تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔ مثلاً طرزِ رہائش، دھرم شالے کی مورتیوں، گھاس کاٹنے اور میلے وغیرہ کا منظر کئی صفحات پر مشتمل ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کرشن چندر جن کی ابتدائی تعلیم وتربیت کشمیر میں ہوئی وہ محض اس ناول کو لکھنے کے لیے دہلی سے کشمیر کیوں گئے!!۔ شاید اس وجہ سے کہ جس مانوس فضا اور اُس سے وابستہ مسائل کو خلق کرنے کا ارادہ تھا، اُس کے شواہد کو وہ اپنے حافظے میں تازہ کرنا چاہتے تھے۔ اِس لیے انھوں نے ایک ایسے علاقے کا انتخاب کیا جو جنّت بھی ہے اور جہنم بھی۔ اس تھوڑی سی جنّت اور تھوڑے سے جہنم سے کرشن چندر کو پوری

واقفیت ہے۔ پس منظر پیش کرنے میں انھیں اپنے پورے تجربے کی گہرائی پر اعتماد ہے اور یہ اعتماد ہر موقع پر اُن کی رہنمائی کرتا ہے۔ وہ بتاتے ہیں کہ دیکھو اس گاؤں کے قرب و جوار میں مانڈر ہے، دھیر کوٹ ہے، راوی ہے، دُھرۃ ہے۔ اس میں مرکزیت اس مقام کو حاصل ہے جو ائنت ناگ بھی کہلاتا ہے اور اسلام آباد بھی کیونکہ:

> "اس حصے میں مسلمانوں کی عبادت گاہ اور ہندوؤں کے مقدس تالاب ایک ہی جگہ ہیں۔ دونوں اپنے اپنے طریق پر خدا کی عبادت کرتے ہوئے بھی ایک خاص اُخوت اور یگانگت محسوس کرتے تھے۔" (ص:۳۸)

لیکن اب اس آپسی بھائی چارے کے متعلق ناول کا ایک کردار علی جو بتاتا ہے:

> "ہندوؤں مسلمانوں کے تعلقات انھیں پچھلے بیس سالوں میں کشیدہ ہوئے ہیں ورنہ اس سے پہلے دانت کاٹی روٹی والا معاملہ تھا۔" (ص:۳۷)

اِس اقتباس کے منظر اور پس منظر پر غور کیا جائے تو نہ صرف تعصب کے گھناؤنے پن اور معاشرے کے بے رحم تضادات کے خلاف عام انسان کے احتجاجی جذبات کا علم ہوگا بلکہ یہ بھی واضح ہوگا کہ کہانی کے رونما ہوتے وقت دنیا جنگِ عظیم میں مبتلا تھی۔ ہندوستان تقسیم کی طرف گامزن تھا۔ صدیوں کے میل ملاپ میں دراڑیں پڑ چکی تھیں۔ ذات پات اور اونچ نیچ کی کھائی بہت چوڑی ہو چکی تھی۔ شاید یہی وہ صورتِ حال تھی جو ناول کی تخلیق کا باعث بنی، اور اس طرح یہ ناول اپنے عہد کی بے چینی، کرب اور انقلاب کی آرزو کا شاہد بن گیا۔

۲۵۴ صفحات کے اِس ناول کو تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلے حصے کا عنوان 'تخیّل' ہے۔ اس میں نئے حالات اور نئی قدروں کے لیے ذہن کو ہموار کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس حصہ میں نوجوان نسل کی تشکیک اور بے اطمینانی پوری طرح جلوہ گر ہے۔ دوسرے حصے کا عنوان 'عمل' ہے۔ اس میں روایت پرستی اور غیر فرسودہ سماجی بندشوں کی وہ تصویر دکھائی گئی ہے جس میں سماج ایک طبقہ کی جائز محبت کو ہر طرح سے کچلنے کی کوشش کرتا ہے لیکن دوسرے طبقے کے قابلِ ملامت جنسی تعلقات سے چشم پوشی کرتا ہے۔ تیسرا اور آخری حصہ 'زہر آب' ہے جہاں دکھایا گیا ہے کہ عملی جدو جہد میں باغی کی شخصیت ٹوٹ جاتی ہے، بکھر جاتی ہے۔ یاس کے اس ماحول میں موہن سنگھ، چندرا اور

پھر ونتی کی موت سے بوجھل اور غمناک فضا میں شفتالو کے درخت کی تنہائی ناول کے کلائمکس کو اور بھی شدید بنا دیتی ہے۔ یہ المیہ ظاہر کرتا ہے کہ بغاوت فطری جذبہ ہے اور سسٹم کو توڑنے والا، انقلاب برپا کرنے والا باغی کہلاتا ہے، مگر باغی اپنے مقصد میں مادی سطح پر کامیاب بھی ہو، یہ ضروری نہیں۔ ذہنی سطح پر وہ لازماً کامران رہتا ہے اور یہی جذبہ بغاوت کو ایک لازمانی جہت عطا کرتا ہے۔

پلاٹ کا تانا بانا بُننے کے لیے ناول کے کینوس پر ایک حسین گاؤں اُبھرتا ہے جو روڑی نالے اور ماندر ندی کے اتصال پر آباد ہے لیکن تحصیل کا صدر مقام ہونے سے اس میں ایک قصبے کے بیشتر لوازم موجود ہیں مثلاً تھانہ، شِفا خانہ، کسٹم کی چوکی، جنگلات کا دفتر، شراب اور اُفیون کے ٹھیکے۔ اس گاؤں کے تین اطراف میں ندی، نالے، چشمے ہیں اور چوتھی طرف پہاڑوں کا سلسلہ۔ آڑوؤں اور خوبانیوں کے درختوں کے جُھنڈ، اخروٹ کے باغ، نیلوفر کی خار دار جھاڑیاں، گُلِ داؤدی کی کیاریاں، مکئی اور دھان کے کھیت اور ترناری کے سفید پھول ہیں۔ اس خوبصورت گاؤں میں ناول کے راوی شیام لال کے والد ہیں جو تحصیلدار ہیں اور نائب تحصیلدار علی جوؔ ہیں۔ دونوں پُرانی قدروں کو عزیز رکھتے ہیں اور جدید ذہن کی بے اطمینانی پر تبصرہ کرتے ہیں۔ ملازم غلام حسین، نیک اور بھولا ہے۔ کریم مالی اور اُس کی بہو سیداںؔ، مخلص اور وفادار ہیں۔ یار احمد خاں تھانیدار، خود غرض اور عیّار ہے۔ پنڈت سروپ کشن مذہب کا ٹھیکیدار اور فرسودہ نظام کا پاسبان ہے۔ اُس کی بدصورت بیوی دُرگا ہے جس کے مختلف لوگوں سے جنسی تعلقات ہیں اور ان دونوں کی کریہہ المنظر نشانی دُرگا داس ہے۔ بسنت کشن کی جبلّت میں آوارگی اور بوالہوسی ہے۔ موہن سنگھ عقل کا تیز مگر شکار کا شوقین ہے۔ ہیرو، ہیروئن سے وابستہ کئی اور چھوٹے چھوٹے کردار ہیں جو ناول کو آگے بڑھانے میں معاون ہوتے ہیں۔

"شکست" کا آغاز کشمیر کی وادی کے ایک حسین منظر سے ہوتا ہے۔ فطرت کے حسن کا ایسا منظر جو قاری کو سحر زدہ کر دیتا ہے اور پھر غیر محسوس طور پر ناول کے مختلف کرداروں کا جُز بنتا چلا جاتا ہے۔ راوی یعنی شیام جو ایم اے کا طالب علم ہے۔ کالج کی چھٹیوں میں لاہور سے اپنے گھر، اس وادی میں آتا ہے اور پھر تین ماہ بعد واپسی کا قصد کرتا ہے۔ ونتیؔ ناول کی ہیروئن ہے جس کی برہمنی ماں چھایا دیوی ماسٹر امجد حسین کے ساتھ بھاگ گئی تھی اور پاداش میں اچھوتوں کی سی زندگی گزار

رہی ہے۔ ونتی خوبصورت مگر کمزور ارادے کی عورت ہے جبکہ چندرا کی پُر وقار شخصیت اور ٹھوس عزم سارے نسوانی کرداروں پر حاوی ہے۔ وہ برادری سے نکالی ہوئی ایک اچھوت لڑکی ہے اور راجپوت موہن سنگھ سے محبت کرتی ہے۔ وہ اپنی چاہت کی خاطر ہر مصیبت کو خوشی سے برداشت کر لیتی ہے۔ اسے نہ برادری کا خوف ہے اور نہ سماج کا۔ وہ کہتی ہے:

> ”برادری جائے چولہے میں، بھاڑ میں، برادری نے ہمیں کون سا سُکھ پہنچایا ہے جو میں ان کی خوشامد کرتی پھروں۔ اور پھر اب میری کون سی برادری ہے۔“

اِس نہایت فعال کردار میں خود اعتمادی کا جذبہ سب سے زیادہ شدت کے ساتھ پایا جاتا ہے۔ وہ مصیبت سے گھبراتی نہیں بلکہ حالات کا ڈٹ کر مقابلہ کرتی ہے لیکن موہن سنگھ کی موت اُس سے سماج کے کہنہ نظام اور فرسودہ روایات سے ٹکرانے کی صلاحیت چھین لیتی ہے۔ وہ اس صدمے سے اس حد تک پژمردہ (Depress) ہوتی ہے کہ اپنا ذہنی توازن کھو بیٹھتی ہے اور اسی عالم میں خودکشی کر لیتی ہے۔ مذکورہ کردار کے علاوہ قاری کے ذہن پر دیر تک اثر انداز ہونے والا ایک ثانوی کردار دُرگا داس کا ہے۔ جو نہ جانے کیوں رتن ناتھ سرشار کے کردار خوجی کی یاد دلا دیتا ہے۔ ویسے تو اردو کے افسانوی ادب میں چھوٹے بڑے بے شمار کردار ہیں جو قاری کے ذہن پر غیر فانی نقش قائم کرتے رہے ہیں۔ مگر فسانۂ آزاد کا خوجی طنز و ظرافت کا بہترین نمونہ ہے، سرشار اُس کا سراپا کچھ اس طرح بیان کرتے ہیں:

> ”پستہ قد، دم نہ خم، پیدائشی گنجا، آنکھیں تیکھی، بلا کا احمق، زبان میں روانی کہ لفظ پیچھے رہ جائے اور زبان آگے۔ دماغ میں شر، پلّے درجے کا ڈرپوک، مگر شرارتی، چنڈو باز، پیش بندیوں میں ماہر، منظر کشی میں طاق، تنگ مزاج اور غصہ ور، جذباتی انداز سے سرشار، جنون اور غصہ کی حالت میں قرولی کی تلاش، بہادری کا جذبہ لیکن ڈرپوک۔“

خوجی اپنے نحیف و نزار بدن اور بے ہنگم ڈیل ڈول کی وجہ سے بھی مضحکہ خیز ہے اور اس کی حرکتیں تو ماشاء اللہ چشمِ بدور ہیں۔ پروفیسر مسعود علی ذوقی 'اسکالر' کے پیروڈی نمبر، میں ”خوجی کی واپسی“ کے عنوان سے اس طرح نقش و نگار اُبھارتے ہیں:

> ”بُزدل، شیخی باز، پستہ قد، کم رو، جسے اپنی جوانی اور حسن کا مضحکہ خیز حد تک

> مغالطہ ہے جو ذرا ذرا سی بات پر لوگوں سے جھگڑا مول لیتا ہے اور قرولی بھونک دینے کی دھمکی دیتا ہے۔''

مشابہت کے باوجود کرشن چندر ہمیں ایک ایسے کردار سے متعارف کراتے ہیں جسے ''اجنتا کی تصویر اور مصر کی ممی نے مل کر جنم دیا تھا۔'' یعنی جس کی بدصورتی اور بدہیئتی پر خوبصورتی کا ہلکا سا پرتو بھی نظر نہیں آتا ہے:

> ''درگا داس، اس کے شانے فراخ تھے لیکن دھڑ سُوکھا ہوا۔ کسی سوکھے ہوئے درخت کی جڑوں کی طرح جس کے پتے ابھی تک سبز ہوں۔ بائیں ٹانگ سے لُنجا، ایک آنکھ سے کانا لیکن کانا اس طرح کہ آنکھ اندر کو دھنسی ہوئی اور اُس میں سے ہر وقت پانی رِستا تھا۔ اوپر کا ہونٹ پتلا اور خوبصورت طریق پر خمیدہ، نچلا بے حد بے ہنگم اور موٹا جس میں سے دو دانت باہر کو ہر وقت نکلے رہتے تھے۔''

خوجی لکھنؤ کی زوال پذیر معاشرت کا نمائندہ ہے جو وہاں کی لا اُبالی فضاؤں میں پروان چڑھا ہے۔ اس کے توسط سے قاری اُس دور کی مٹتی ہوئی تہذیب کی جھلکیوں کو دیکھتے ہوئے معاشرے کے بے فکرے پن اور ناعاقبت اندیشی سے آشنا ہوتا ہے۔ دُرگا داس کا کردار بھی کچھ ایسا ہی ہے جو اپنے بے ہنگم ڈیل ڈول کی وجہ سے نہایت مضحکہ خیز ہے۔ اُس پر ہر ایک کا ہنسنا حق بجانب ہے لیکن یہی درگا داس جب قاری کے سامنے مجسّم سوال بن کر آتا ہے:

> ''میں بدصورت ہوں، میں بہت بدصورت ہوں، لیکن یہ بتاؤ اگر میں بدصورت ہوں تو اس میں میرا کیا قصور ہے؟''

تو قاری کی تمام خندہ پیشانی اور خوش مذاقی کو ایک دھچکا سا لگتا ہے اور پھر مذکورہ کردار کی مضحکہ خیز بُرائی آہستہ آہستہ اس کے لیے ہمدردی کی شکل اختیار کرتی جاتی ہے۔ یہی کرشن چندر کی اہم خوبی ہے کہ وہ اپنے کسی کردار کی بُرائی اس حد تک نہیں کرتے کہ وہ تضحیک کا نمونہ بن جائے۔ اُنھیں اپنے کرداروں سے ہمدردی ہے۔ اسی لیے وہ کرداروں کی اچھائیوں اور بُرائیوں کا تجزیہ غیر جانب داری سے کرتے ہیں۔ ناول نگار نے اس کے لیے مجرّد سطح پر اظہارِ خیال کا طریقہ نکالا ہے جیسے دُرگا داس یا راوی سوچتا ہے یا پھر کسی اور سے گفتگو کرتے ہوئے وہ حالات کا تجزیہ کرتا ہے۔

(ii)

کرشن چندر نے ناول کے مواد کو اِس طرح ترتیب دیا ہے کہ عمل اور ردِّ عمل کا ایک سلسلہ قائم ہو گیا ہے۔ عمل پلاٹ سے برآمد ہوتا ہے اور ردِّ عمل راوی کے شعور سے۔ اِس ضمن میں ایک ثانوی کردار نائب تحصیلدار علی جو کی خاصی اہمیت ہے۔ جس کے خیالات کو راوی کی فکر کی رَو کے مُقابل استعمال کیا گیا ہے۔ راوی شیام ایک کردار بھی ہے اور مبصّر بھی، ناول میں نقطۂ نظر اپنے نئے اور پرانے دونوں معنوں میں شیام کا ہے۔ پُرانے تصوّر کے مطابق Point of view وہ شعور ہے جس کے وسیلہ سے کہانی قاری تک پہنچ رہی ہے۔ شکست کی کہانی شیام کے ذہن سے ہو کر ہم تک آتی ہے۔ Point of view کا نیا تصوّر یہ ہے کہ وہ تمام وسائل جن کی مدد سے کہانی کہنے والا قاری یا سامع کے ردِّ عمل پر قابو حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے، نقطۂ نگاہ کے تحت آتے ہیں۔ ان معنوں میں بھی مصنف نے شیام کو اپنے alter ego کے طور پر برتا ہے۔ شیام اپنے وقت کے اُس تعلیم یافتہ مگر ناتجربہ کار ذہن کی نمائندگی کرتا ہے جو مغرب کے ادب اور فلسفہ سے آگاہ ہو چکا ہے اور مارکس کی انقلابی فِکر سے بطورِ خاص متاثر ہے۔ ناول میں کئی پیراگراف ایسے ہیں جن میں شیام کتابوں سے اخذ کیے ہوئے نظریات کی روشنی میں پلاٹ کے واقعات کا تجزیہ کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن وہ جانتا ہے کہ مستقبل کے خوش آئند امکانات کے تصوّر سے آج کی ناقابلِ برداشت حقیقت نہیں بدل سکتی۔ وہ اِس حد تک حقیقت پسند اور ایماندار بھی ہے کہ علی جو کے روایتی اور جامد رویّوں میں جو جزوی صداقت ہے اُس کا اعتراف کرتا ہے۔ اسی بنا پر شیام اور علی جو کی بحثیں کبھی تلخ نہیں ہوتیں۔

کرشن چندر نے اپنے پہلے ہی ناول میں مختلف فنّی عناصر کو نہایت قرینے سے ترتیب دیا ہے۔ اُن کے ہم عصر ادیب اور نقاد عزیز احمد لکھتے ہیں کہ شکست:

> ''مصنّف کی شخصیت، اُس کی رومانیت، اُس کے بنتے ہوئے سیاسی عقیدے، اُس
> کی بے باکی، بے تعصبی اور اُس کے ذہنی اور نفسی انقلابات کی ترجمانی کرتا ہے۔''

(ترقی پسند ادب، ص:۱۷۷)

اب سوال یہ ہے کہ کیا ''شکست'' صرف مصنّف کے ایک خاص عہد کی ذہنی اور جذباتی دستاویز ہے جس میں Point of Reference ہندوستان کا ایک خاص علاقہ، اُس کا معاشرہ،

اُس کی جغرافیائی اور تاریخی شناخت ہے! اگر ایسا ہے تو یہ ناول اپنے ماحول اور وقت کے سیاق و سباق میں ایک یادگار دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن یہ بھی اندیشہ ہے کہ اب ۷۰ برس گزر جانے کے بعد یہ ناول کہیں ایک Period Piece بن کر تو نہیں رہ گیا ہے۔ جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا گیا ''شکست'' میں فضا اور ماحول کی غیر معمولی اہمیت ہے جس کے بغیر کہانی اپنی ساری انفرادیت کھو دے گی۔ لہٰذا اِس ناول کی تحسین میں وقت اور مقام کو کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ناول کا عنوان ''شکست'' دراصل Fatalism یعنی مقدرات اور Myth پر بے پناہ اعتماد کی انسانی کمزوری کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ توہّم پرستی اور مقدرات پر امتدادِ زمانہ کا کوئی اثر نہیں پڑا ہے۔ اِس ناول کے بار بار پڑھنے کا یہی جواز ہے۔ آج کے پڑھنے والے کے لیے ''شکست'' میں کئی ایسے نکات ہیں جو کہانی کے عہد کو ہمارے اپنے عہد سے جوڑ دیتے ہیں مثلاً آج کے دور میں مذہب کی طرف جذباتی رویّوں کی تجدید۔ اِس ذہنی اور سماجی عمل کا تجزیہ خاصا بصیرت افروز ہے۔ اسی طرح مذہبی عقائد اور دیو مالا کے ناقابلِ تقسیم امتزاج پر بھی اظہارِ خیال کیا گیا ہے۔ ویسے بھی ''شکست'' میں جو انسانی صورتِ حال ہے اُس کے اجزا کسی اگلے وقت کی داستان کا حصّہ نہیں معلوم ہوتے بلکہ ہمارے مُشاہدے میں آنے والی حقیقت سے قریب دکھائی دیتے ہیں اور یہی اِس ناول میں دلچسپی قائم رکھنے کے لیے کافی ہے۔

(iii)

''شکست'' کا ایک نمایاں پہلو رومانی طرزِ فکر و احساس بھی ہے۔ یہ سچ ہے کہ کرشن چندر فکشن کی دُنیا میں رومانی ادیب کی حیثیت سے داخل ہوئے لیکن اس امتیاز کے ساتھ کہ ان کی رومانیت انقلابی فکر سے ہم آہنگ تھی۔ وہ انقلابی فکر جس کی Theory ان کے ذہن میں تھی لیکن اُسے ناول پر Impose نہیں کیا، اور یہ بھی نہیں کیا کہ محض فطرت اور عورت کے حسن کو شاعرانہ تخیّل کا لبادہ مہیا کیا ہو۔ انھوں نے نہ تو حقیقت سے چشم پوشی کی اور نہ ہی اُس کی سنگلاخی سے راہِ فرار اختیار کی بلکہ حقیقی دنیا کی پیش کش میں ادبی دیانت داری سے کام لیا اور اس کو خوب سے خوب تر بنانے کا جتن کیا۔ اُس امتزاج نے اُن کی تحریر کو زیادہ پُرکشش اور زیادہ حقیقی بنا دیا۔ ناول کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''شیام آہستہ آہستہ درانتی چلانے لگا۔ اُسے معلوم ہوا جیسے وہ ایک زبان، اک

> نئے ادب، اک نئی تہذیب، اک نئی زندگی سے آشنا ہو رہا تھا۔ یہ ایک نئی دُنیا تھی۔ اس کے اپنے اصول تھے۔ آہستہ آہستہ درانتی چل رہی تھی۔ الف بے تے، الف بے تے۔ درانتی کسان کا قلم تھا۔ اُس سے وہ زمین کی تختی پر لکھتا تھا، اور ایسے گُل بُوٹے بناتا تھا کہ دُنیا کے سارے ادیب، سارے مصوّر اور دنیا کے سارے سیاست داں ان کے خوشہ چیں معلوم ہوتے تھے۔ درانتی سر سر چل رہی تھی۔ اُسے ایسا معلوم ہوا جیسے دھرتی گیت گا رہی ہے۔‘‘ (ص:۱۱۷)

ایک سحر کار اسلوب کی ایجاد میں کرشن چندر کے زرخیز تخئیل اور احساسِ جمال کا اُتنا ہی دخل ہے جتنا اس گونگی، اپاہج برہنہ زندگی اور اس کے گرد پھیلے ہوئے بیکراں اور بے زباں آسمانی حُسن کا، جن کو کرشن چندر کی نثر سے زیادہ بلیغ زبان اب تک نہیں مل سکی ہے۔ وہ ایک مصوّر کے رنگوں کی طرح لفظوں سے پیکر تراشتے ہیں اور ان پیکروں سے ایسی متحرک فضا تخلیق کرتے ہیں جس میں حقیقت کہیں تحلیل ہوتی ہے اور کہیں ساری فضا پر محیط نظر آتی ہے۔ وہ صاف وشفاف الفاظ کو جملوں میں اس طرح استعمال کرتے ہیں جیسے ہار کی کڑیوں میں موتی۔ جگدیش چندر ودھاون کے اس خیال سے اتفاق کرنا ہی پڑتا ہے کہ:

> ’’فطری حسن کی منظر نگاری، کرداروں کا گہرا نفسیاتی مطالعہ، روزمرہ کا عمیق مشاہدہ، بالیدہ تاریخی شعور، زبان کی رنگینی و رعنائی اور لطافت وشیرینی، بلیغ استعارے اور تشبیہات، خوبصورت اُبھرے جملے، چُست، فکر انگیز مکالمے۔ ان سب نے مل کر ’’شکست‘‘ کے حُسن کو دوبالا کر دیا ہے۔‘‘

(کرشن چندر شخصیت اور فن، ص:۶۱۳)

اس ناول میں کرشن چندر نے مختلف فنّی عناصر اور اُن کی آمیزش سے تیار مُرکّب کو اس طرح جلا بخشی ہے کہ وہ اپنی مخصوص جگہ پر گوہر آبدار بن گیا ہے۔ زبان کی سحر انگیزی قابلِ قدر سہی مگر اکثر تجربے کے اظہار کی پیچیدگیوں کی راہ میں حائل ہو جاتی ہے اور زبان کا لطف مقصود بالذات بن جاتا ہے یہ کمزوری کہیں کہیں کرشن چندر کے یہاں بھی نظر آتی ہے مگر ناول ’’شکست‘‘ اِس سے مُبرّا ہے۔

◆ ◆ ◆

’’آگ کا دریا‘‘ ناول نگاری کی ایک نئی جہت

انسان یکساں حالت و کیفیت میں نہیں رہ سکتا۔ وہ تبدیلی چاہتا ہے۔ اور جب تبدیلی ڈکشن میں آتی ہے تو اس کے لوازم بھی بدلتے ہیں کیونکہ حقیقتیں بھی جامد نہیں ہوتیں، بدلتی رہتی ہیں اس لیے ناول کو Form of realism کہا گیا ہے۔۔ تبدیلی کے احساس کے ساتھ ساتھ اگر ناول نگار میں بھرپور صلاحیت ہے تو وہ وقت، مقام یا پلاٹ کے بغیر بھی اپنی تخلیقی منطق و ترتیب کے لحاظ سے ناول کو منصۂ شہود پر لا سکتا ہے۔ اس صورت میں زمان و مکان تو وہی رہتا ہے مگر فن کار کی سوچ منفرد شکل اختیار کر لیتی ہے اور پھر جو چیز بے مثل ہوتی ہے وہ زندگی سے بھرپور کردار ہوتے ہیں جن میں وہ اپنی تخلیقی صلاحیت سے حرکت و عمل کی نئی دنیا آباد کر دیتا ہے۔ اس لیے جہاں استقلال اور تبدیلی دونوں موجود ہوں وہیں عظمت ہے اور یہ عظمت قرۃ العین حیدر کے یہاں توانا صورت میں نظر آتی ہے۔ وہ اردو ادب میں ممتاز ناول نگار ہونے کا شرف حاصل کر چکی ہیں۔ انھوں نے جہانِ اردو کے لیے بہت اہم ناول تخلیق کیے ہیں اس صورتِ حال میں یہ فیصلہ کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ وہ بڑی افسانہ نگار ہیں یا ناول نگار۔ سرِ دست اُن کے ناول ’’آگ کا دریا‘‘ پر گفتگو مقصود ہے۔ اس میں تہذیبی مدوجزر کے زیرِ اثر اُبھرنے والے تصورِ حیات کے ساتھ تخلیقی بصیرت اور عصری حصیت جلوہ گر ہے۔

’’آگ کا دریا‘‘ سے قبل قرۃ العین حیدر نے محض ۲۲ برس کی عمر میں ’’میرے بھی صنم خانے‘‘ میں تخلیق کر کے ناول نگار کی حیثیت سے اردو ادب کی فہرست میں اپنا نام درج کرا لیا جو ایک اہم فنی کارنامہ ثابت ہوا۔ اس ناول کا موضوع پرانی تہذیب کی زوال پذیری، تقسیمِ ہند کا خوف ناک سانحہ اور فرقہ وارانہ فسادات کے سبب مشترکہ تمدن کا بکھرنا ہے جو اپنے مواد کے اعتبار سے گہری معنویت رکھتا ہے۔

اسی طرح دوسرا ناول ''سفینۂ غمِ دل'' ۱۹۵۲ء میں شائع ہوا اور جس نے آناً فاناً ادبی حلقہ میں اپنا مقام بنالیا۔ اس کا موضوع بھی تقسیم ہند کے بعد مشترکہ تہذیب کا زوال اور فسادات کے واقعات کا رونما ہونا ہے۔ مسلسل جدو جہد اور اَن گنت قربانیوں کے بعد ہندوستان نے صبحِ آزادی کا جلوہ دیکھا لیکن ملک اور سماج دو مذہبی خیموں میں تقسیم ہوگیا اور مشترکہ تہذیب کی گمشدگی تاریخ کی وہ نا قابلِ تلافی غلطیاں ثابت ہوئیں کہ جن کا خمیازہ آج تک انسانی تہذیب بھگت رہی ہے۔ اس کے نتیجہ میں نہ صرف مشترکہ تہذیب پاش پاش ہوئی بلکہ آج بھی تعصب کی آندھیاں اپنا سر اٹھارہی ہیں۔

قرۃ العین حیدر کا تیسرا اور بحث انگیز ناول ''آگ کا دریا'' ۱۹۵۹ء میں شائع ہوا بلکہ شائع ہوتے ہی ان کی شہرت اور عظمت کا نشان بن گیا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ تخلیق اپنے فن کی بنیاد پر عالمی اردو ناول کی صف میں داخل ہوئی ہے۔ اِس کا موضوع بھی ابتدائی دو ناولوں کی طرح تقسیمِ ہند اور اس کے بعد اٹھنے والے طوفان سے تہذیب پر پڑنے والے اثرات کا دلدوز بیانیہ ہے لیکن انھوں نے اس موضوع کو جس فنی بصیرت کے ساتھ پیش کیا ہے اُس کی داد زمانے نے دی ہے۔ ناول میں تاریخیت کی زیریں لہریں بھی موجود ہیں اور قوموں کے عروج و زوال کی بسیط داستان بھی اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔ ڈھائی ہزار سالہ طویل تاریخ میں تہذیبوں کے سیاسی و سماجی ارتقا کو پیش کرنا اور انسانوں کی انفرادی اور اجتماعی حیثیت کو بیان کرنا وہ اُنہی کا حصہ ہے۔ ویدک زمانہ سے لے کر آزاد ہندوستان تک کے تسلسل کو ایک خاص تہذیبی وحدت کے بطور محسوس کرنا اور قاری کو بھی محسوس کرانا کسی معجزہ سے کم نہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ وقت کی تقسیم سے انکار کرتے ہوئے اُس کے تسلسل کو استوار کیا ہے جو اردو ادب کے لیے جدید فنی تکنیک کے طور پر نہایت کامیابی کے ساتھ ناول میں برتا گیا ہے۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ اس میں تخلیقی بصیرت اور عصری حسیت جلوہ گر ہے۔

تاریخی شعور، اس کی روح، تہذیبوں کی تعمیر اور تبدیلی کو پیش کرنے والا ناول ''آگ کا دریا'' ایک سو ایک ابواب پر مشتمل ہے۔ یہ ضخیم ناول دراصل ہندوستان کی کئی تہذیبوں کو محیط ہے۔ ہزاروں برس کے وسیع پس منظر پر پھیلے ہوئے اس ناول میں تاریخ، تہذیب، فلسفہ، رسم ورواج کی پیش کش کا انوکھا انداز قابلِ غور ہے۔ ڈھائی ہزار سال پہلے کے تہذیبی وتمدنی حالات، بودوباش،

رہن سہن، لباس و پوشاک، وضع قطع کے ساتھ سماجی اور معاشرتی نظام، انفرادی سوچ اور اجتماعی طرزِ زندگی کو پیش کرتے ہوئے موریہ خاندان کا نظامِ حکومت، سماجی رویے، اجتماعی سروکار، رسم و رواج، شادی بیاہ کے طریقے، تہذیبی عروج و زوال کا افسانوی اظہار قاری کو متن سے گہرا رشتہ پیدا کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ ناول کمپوزیشن کا یونٹ ہوتا ہے۔ زبان کے نت نئے روپ یعنی قوس و قزح والی زبان ناول کے لیے اہم ہے اور یہ انداز اُس وقت پیدا ہوتا ہے جب ناول نگار مختلف النوع قدروں، مباحث، تہذیبوں کو معاشرے کے ساتھ ردِّ عمل کے طور پر پیش کرتا ہے جس کے مختلف اسلوب بیان ہوتے ہیں۔ ان طریقہ ہائے کار کے ذریعے ناول نگار نئے معاشرے کو جانچتا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے قدیم تا جدید ہندوستان کے مختلف فلسفوں، آئیڈیولوجیوں اور سیاسی، سماجی اور ثقافتی نظریوں کو جس بلاغت کے ساتھ اپنے کرداروں اور بعض واقعات کے ذریعے پیش کیا ہے اس سے حال اور ماضی ایک تضاد لیے ہوئے سامنے آتے ہیں اور تب اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کون سی شئے یا قدر ہے جو کہیں گُم ہو کر رہ گئی ہے۔ اسی لیے مکالمے تاریخ کے تناظر میں پیش کیے گئے ہیں۔ منظر کشی اور جذبات نگاری بھی تاریخ کی تابع ہے۔ یہ سب کچھ اِس ہُنر مندی کے ساتھ کہ جیسے تاریخی، ثقافتی اور تہذیبی مناظر قاری کے روبرو ہیں۔ وہ اِن کا شاہد ہے۔ ناول کے پہلے دور کا شہری منظر نامہ ملاحظہ ہو:

> ”سُنہرے اور سبز گلابی مکانوں پر ہلکی ہلکی دُھند چھا رہی تھی۔ ایک عورت لمبا سا گھونگھٹ کاڑھے چھاگل بجاتی قریب سے گذر گئی۔ تاڑی خانوں میں ہل چل مچ رہی تھی۔ دوکانوں پر خرید و فروخت ہو رہی تھی۔ بازار پر دونوں طرف مشعلیں روشن تھیں۔ ان کی جھلملاتی روشنی میں شہر کے امیر زادے اور بانکے زرتار کپڑے پہنے مونچھوں پر تاؤ دیتے پھر رہے تھے۔“ (ص ۴۲)

شراوستی شہر کا وہ بارونق منظر جس میں قدیم ہندوستانی ثقافت اور تہذیب جلوہ گر ہے:

> ”بارہ مہینے چہل پہل رہتی، ہمیشہ کوئی نہ کوئی تہوار منایا جاتا، ہر شخص اپنے اپنے کام میں منہمک تھا۔ مصوروں اور سنگتراشوں کی ٹولیاں نگار خانوں میں مصروف رہتیں۔ نائیک اور نائکائیں زرق برق کپڑے پہنے، چہروں پر روغن لگائے

> مشہور تمثیلیں پیش کرتیں۔ چوراہوں پر مداری اپنے کرتب دکھلاتے۔ بھنگ کی دوکانوں پر آوارہ گردوں، اُچکّوں، ٹھگوں کا مجمع رہتا۔ تہواروں کے موقع پر بنجارے تاڑی پی کر زور زور سے گاتے پھرتے، ڈوم نقلیں کرتے۔ ویش ناریاں چھن چھن کرتی اپنی گلیوں میں ٹہلتیں۔ امیر زادیاں سولہ سنگار کیے تھالیوں میں گھی کے چراغ جلائے مندروں کی اور جاتی نظر آتیں۔ عود اور لوبان کی خوشبو سے فضا بوجھل ہو جاتی۔“ (ص۲۲)

زمانہ بدلتا ہے تو روایتیں بھی بدلتی ہیں اور اُن سے وابستہ افراد میں بھی تبدیلی آتی ہے مگر وقت مستقل ہے، وہ تبدیلی کا شاہد بھی ہے اور محرک بھی۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ عورت و مرد، دریا اور وقت ہر دور میں متحرک اور فعال رہتے ہیں مگر ٹوٹنے اور بکھرنے کے عمل سے گزرتے ہوئے۔ ناول میں کرداروں کی تفصیل اس طرح ہے کہ عورت کی شکل میں چمپک ہو یا چمپا بائی، چمپا وتی ہو یا چمپا احمد، کچھ کھونے اور کچھ پانے کے کرب و اطمینان سے دوچار ہیں۔ اسی طرح ابن آدم میں گوتم ہو، گوتم نیلمبر یا گوتم دت ابدی انسانی فطرت کی شکل میں نظر آتا ہے۔ ان دونوں کی طرح دریا بھی اہم کردار ہے جو ہر دور میں نئے رنگ و روپ کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے۔ یہ ملاتا بھی ہے اور جدا بھی کرتا ہے۔ تہذیبوں کو پروان چڑھانے یا فنا کرنے میں یہ اہم کردار ادا کرتا ہے۔ شاید اسی وجہ سے مصنفہ نے ناول کے آغاز میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی ایک نظم کا حوالہ دیا ہے جس نے دریا کو وقت کا استعارہ بتاتے ہوئے ایک غضب ناک اور تباہ کن دیوتا سے تعبیر کیا ہے۔ ’وقت‘ جو دریا کی طرح رواں دواں ہے اور اپنی آغوش میں ان گنت قصوں کو بہا لے جانے کی صلاحیت بھی رکھتا ہے۔ پروفیسر وحید اختر نے اپنے مضمون ”اردو ناول پر وجودیت کا اثر“ میں اس مسئلہ پر بے حد اہم بحث اُٹھائی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ”ایلیٹ کے یہاں زماں کا تصور وہی ہے جو جدید ترین فلسفوں خصوصاً برگسانیت اور وجودیت میں ملتا ہے۔ حال ماضی میں شریک ہے اور مستقبل میں بھی لمحۂ موجود، لمحۂ گذشتہ و آئندہ سے بندھا ہوا ہے۔ وجودیت میں وقت کا یہی تصور ملتا ہے۔ ایلیٹ کی نظم کو سرنامہ آغاز بنا کر قرۃ العین وقت کے کردار کی تصویر

> کشی کرتی ہیں۔ انھوں نے ایلیٹ ہی کی تقلید میں کرشن اور گیتا، ارجن اور عمل
> کے فلسفے سے بھی بحث کی ہے۔"

(اردو فکشن، مرتبہ آل احمد سرور، ص ۲۲۸-۲۲۹)

تجزیاتی مطالعہ کے لیے ناول کو چار ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ہر دور اپنی ایک مستقل وحدت بھی رکھتا ہے اور اگلے دور سے منسلک بھی۔ اگر مرد کرداروں کے تعلق سے دیکھیں تو گوتم، ہری شنکر، ابوالمنصور اور سرل وہ تہذیبی ادوار ہیں جو ایک دوسرے سے منسلک ہیں اور ہر ایک کے سفر کا اختتام دوسرے سفرنامے کی تمہید بن جاتا ہے:

> "سرجو کی موجیں گوتم نیلمبر کے سر سے گزرتی چلی گئیں۔ ابوالمنصور کمال الدین نے کنارے پہنچ کر اپنا شیام کرن گھوڑا برگد کے نیچے باندھا اور چاروں اور نظر ڈالی......سرل کو بڑا عجیب سا لگا۔ اُس نے آنکھیں کھولیں اور خود کو یقین دلانا چاہا کہ یہ سب صحیح ہے کہ قسمت کے ایک انوکھے داؤ نے اُسے کیمبرج کی گلیوں سے نکال کر یہاں اِس نوکے میں لا بٹھایا ہے.........جسے 'بنگال' کہتے ہیں۔"

پہلے دور کا آغاز قدیم ہندوستان کی تاریخ، ویدک تہذیب سے ہوتا ہے۔ چندر گپت موریہ کے زمانہ کی چمک دمک اور مہاتما بدھ کے افکار و نظریات کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ شراوستی اور پاٹلی پُتر کی سرسبز و شاداب فضاؤں میں بودھ گیا، نالندہ اور سرجو ندی کا ذکر ہے۔ مرکزیت گوتم نیلمبر، ہری شنکر اور چمپا کے کرداروں کو حاصل ہے۔ گوتم نیلمبر برہمن ہے جس کی شبیہ ایک مفکر، دانشور، فنکار اور حصولِ علم کے طالب کی ہے۔ وہ مخلص اور وفادار ہے، امن و انسانیت پر یقین رکھتا ہے۔ چمپا ایودھیا کے راج گرو کی بیٹی ہے۔ اُسے رقص کا شوق ہے۔ مزاجاً نرم دل اور صاف گو ہے۔ گوتم نیلمبر سے عشق کرتی ہے مگر وصال اُس کے مقدر میں نہیں ہے۔ حالات کے جبر کا شکار گوتم نیلمبر تمام عمر برہمچاری رہتا ہے جبکہ چمپا کی شادی ایک بوڑھے شخص سے ہو جاتی ہے۔ اندرونی خلش اور محرومی کے احساس کی یہ کسک شدت کے ساتھ آخر تک برقرار رہتی ہے۔ یہ دونوں کردار، جو تمدنی زندگی کی ہلچل اور سماجی تقسیم کی بنیاد کی علامت بن گئے ہیں، ناول کے ہر دور میں اپنی خصوصیت اور انفرادیت کے ساتھ نمودار ہوتے ہیں، محض نام بدل جاتے ہیں لیکن رودادِ زندگی

میں کوئی نمایاں فرق نظر نہیں آتا۔

دوسرے دور میں عہدِ وسطیٰ کی اہمیت کے ساتھ ایک نئی تہذیب ہندوستان کے منظرنامے پر چھائی ہوئی نظر آتی ہے۔ اس کی نمائندگی ابوالمنصور کمال الدین کرتا ہے۔ مصنفہ نے اس کردار کے توسط سے عربی و عجمی تہذیبی پرتوں کو کھنگالا ہے جو محض مشرق کی مذکورہ عالمی شکل اختیار کر لیتی ہیں۔ ابوالمنصور کی شجاعت و اطاعت، نئی تعلیم و تربیت اور فلسفہ کا ذکر ہے۔ تصوف اور بھگتی تحریک کے سائے میں تہذیب و تمدن کا یہ دیوانہ کاشی سے بنگال چلا جاتا ہے اور ایک شودر لڑکی سے شادی کر لیتا ہے جبکہ برہمن زادی چمپاوتی تنہائی کے طویل کرب سے گزرتی ہے۔

مسلمانوں کی آمد سے وابستہ تہذیبی اور ثقافتی تبدیلی کے تفصیلی اظہار کے بعد مغلیہ دور کے ہندوستانی کلچر کو پیش کیا ہے۔ تیسرا دور نوآبادیاتی نظام کا عکاس ہے۔ اودھی تہذیب خصوصاً لکھنوی معاشرت میں عیش و نشاط کی محفلیں سجتی ہیں۔ سرل ایشلے، گوتم نیلمبر دت اور چمپا بائی کو مرکزیت حاصل ہوتی ہے۔ غور و فکر کے نئے زاویوں کے ساتھ بہت سے بُت ٹوٹتے ہیں۔ علم کا مرکز ہندوستان سے یورپ منتقل ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے اور یہ ثابت ہوتا ہے کہ اس تبدیلیٔ فکر و عمل نے ہندوستانیوں کے عادات و اطوار، رسم و رواج اور طور طریق کی بنیادوں کو کیوں کر ہلا کر رکھ دیا۔ ناول کا چوتھا اور آخری حصہ ملک کی آزادی، تقسیمِ وطن، ہجرت اور عورت پر ہونے والے مظالم کا آئینہ دار ہے۔ انگریزی حکومت کی سازشیں اور تقسیمِ ہند کے واقعات جو تاریخ کا حصہ بن چکے ہیں کو تہذیبی نشیب و فراز سے گزارتے ہوئے ہندوستان کی گنگا جمنی تہذیب، رواداری، مشترکہ روایت کی داستان فنی نقطۂ نظر سے اس طرح پیش کیا ہے کہ تاریخیت کی زیریں لہریں فنی مظہر میں منقلب ہو جاتی ہیں۔ یہاں ہر قوم کے افراد کی انفرادی تہذیبی زندگی اور اجتماعی تمدنی حالات، ان کے رہن سہن اور ان کے عروج و زوال کی بھرپور عکاسی اس طرح کی گئی ہے کہ ناول کی بنیادی ساخت اور اس کی بنیادی فکر آخر تک اثر انداز نہیں ہوتی ہے۔ ناول کے اختتامیہ میں تین اشراف خاندانوں کے ذریعہ مشترکہ تہذیب کے برقرار رہنے اور تقسیمِ ہند کے انتشار کے باوجود رواداری کے قائم رکھنے کی فنی سلیقہ مندی ناول کو تاریخ سے بالکل جدا کر دیتی ہے کہ تاریخیں انسانوں کی سانسوں کا حساب کہاں رکھتی ہیں۔ تاہم مصنفہ نے تاریخی حقائق کو بیان کرتے وقت افسانہ اور

حقیقت کے رشتے کی فنی وضاحت خاص سیاق میں کی ہے۔ آپ غور کریں تو ڈھیر سارے کرداروں کی ہلچل میں کمال اور چمپا قاری کی توجہ کا خصوصی مرکز و محور ہیں کیوں کہ ان کے توسط سے بہت سے سوالات ابھرتے ہیں مثلاً عظیم الشان ملک کا بٹوارہ کیوں کر ہوا۔ کیا ہم اُس تہذیب وثقافت کی حفاظت کر سکے جس کے بارے میں کہا گیا تھا ۔

یونان و مصر و روما سب مٹ گئے جہاں سے
اب تک مگر ہے باقی نام و نشاں ہمارا

کیا ہم اس امر کی تحقیق کر سکے کہ اس قابلِ فخر تہذیبی ورثے میں دیمک لگنی کب شروع ہوئی ؟ انتشار وابتذال کا نقطۂ آغاز کیا ہے؟ نامساعد حالات کا ذمہ دار کون ہے؟

عشق خالق سے ہو یا مخلوق سے۔ تہذیب وثقافت سے ہو یا فنونِ لطیفہ سے، یہ جذبہ ایسے کرب میں مبتلا کرتا ہے جس کے تسلسل کو اُجاگر کرنے کے لیے ''آگ کا دریا'' خلق کیا گیا ہے ۔

یہ عشق نہیں آساں بس اتنا سمجھ لیجے
اِک آگ کا دریا ہے اور ڈوب کے جانا ہے

یہاں دو علامتیں ہمارے سامنے اُبھر کر آئی ہیں جو معنیاتی تہہ داری سے بھرپور اور بلیغ ہیں۔ پہلی قوت 'آگ' جو مقدس ہے، رشتوں اور عقیدوں کی ضامن ہے۔ یہ اگر حرارت اور توانائی عطا کرتی ہے تو غیظ وغضب کی صورت میں سب کچھ خاکستر بھی کر سکتی ہے۔ دوسری طاقت 'دریا' کی ہے جو تشنگی کو دور کرتا ہے، ہریالی اور خوشحالی کو فروغ دیتا ہے۔ اس کے کنارے محض بستیاں ہی نہیں، تہذیبیں بھی آباد ہوتی ہیں مگر مزاج کے بدلتے ہی سب کچھ اُجڑ جاتا ہے۔ آگ اور پانی کے مابین انسان پروان چڑھتا ہے اور اس خاک کے پتلے کے عناصر ترکیبی کے ساتھ ساتھ اس کے ترکیبی اجزاء کے بکھر جانے کے عمل میں بھی اس کا غیظ وغضب سبب بنتا ہے آگ، پانی اور وقت کو محیط تثلیث ناول کی واقعاتی ترتیب میں ایک اہم رول ادا کرتی ہے۔ 'وقت' کی جبریت اور اُس کی بالادستی کو قرۃ العین حیدر نے اس طرح ظاہر کیا ہے کہ وقت کے تیز بہاؤ میں مضبوط قوتِ ارادی کے لوگ بھی بہہ جاتے ہیں، حتی الامکان کوشش کے باوجود وہ 'وقت' کا سامنا نہیں کر پاتے ہیں۔

مصنفہ نے نشان دہی کی ہے کہ نظامِ کائنات کو چلانے اور انسان کی زندگی کو متحرک رکھنے

کے لیے وقت کا بہت اہم رول ہوتا ہے۔ اس کے جبر سے کوئی محفوظ نہیں رہ سکتا انسان اس کے آگے بڑا مجبور اور معذور ہے۔ اس طرح ''آگ کا دریا'' وقت کا استعارہ بن جاتا ہے جو انسان کی زندگی میں دکھ درد بن کر آتا ہے، کبھی پوری تہذیب کو کرب کے سمندر میں ڈھکیل دیتا ہے۔ یہاں تک کہ وقت جو ماضی، حال اور مستقبل کی کڑیوں میں تقسیم ہے اس کو بھی اپنے اندر سمیٹ کر اپنے دائرۂ اثر میں لے لیتا ہے۔

دراصل ''وقت'' قرۃالعین حیدر کے ناول میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ جو تہذیب و تمدن کو پامال بھی کرتا ہے، اقدار کی شکست ریخت بھی۔ اور اس کی تعمیر و تشکیل میں بھی بنیادی کردار ادا کرتا ہے۔ انسان کا ماضی کبھی نہیں مرتا، ہر فرد اور قوم کے ماضی کے بطن سے حال کی کونپلیں پھوٹتی ہیں، یہ فرد اور قوم کی زندگی سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ یہی انسانی زندگی کا مقدر ہے اور تہذیب و معاشرت کی واضح حقیقت ہے اور وقت کے اسی تسلسل پر پوری کائنات کا کارخانہ نہ صرف قائم ہے بلکہ تمام عالم کا نظام چل رہا ہے۔

یہ قانون قدرت ہے کہ ندی بہتی رہتی ہے اور وقت ٹھہرتا نہیں ہے۔ ان اٹل اصولوں کے پیشِ نظر مصنفہ نے ''آگ کا دریا'' تخلیق کیا ہے کہ فرد مر جاتا ہے مگر اس سے وابستہ یادوں کا سلسلہ چلتا رہتا ہے۔ یہی یادیں قصہ کہانی کی شکل اختیار کرتے ہوئے منتقل ہوتی رہتی ہیں۔ دراصل ناول نگار نے عہد قدیم، عہدِ وسطیٰ، عہد غلامی، دوسری جنگ عظیم اور تقسیم ہند کے بعد کے زمانے کے کرداروں کی نفسیاتی اور ذہنی کشاکش کی عکاسی کے ذریعے شخصیت کے تشکیلی عناصر تیار کیے ہیں اور پھر ان کے توسط سے تاریخ، تہذیب اور تمدن کے مسائل کو اس طرح پیوست کر دیا ہے کہ قاری ان کا مشاہد بن جاتا ہے۔

ناول کا موضوع تاریخ اور وقت ہے۔ تاریخ کا تصور وقت کے بغیر نہیں کیا جا سکتا ہے۔ وقت ہی وہ وسیلہ ہے جو تاریخی حالات و واقعات کو ایک سلسلہ فراہم کرتا ہے۔ مصنفہ نے اس ناول میں وقت کا جو تصور پیش کیا ہے وہ روایتی وقت کے تصور سے الگ ہے۔ انھوں نے وقت کو دریا سے تشبیہ دی ہے۔ دریا کا بہاؤ دراصل علامت ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ تہذیبیں زوال پذیر ہو جاتی ہیں لیکن وقت ایسا دریا ہے جو مسلسل بہتا رہتا ہے۔ اس کے دھارے میں سب کچھ فنا ہو

جاتا ہے البتہ وقت کو فنا نہیں کیوں کہ وہ سب پر غالب ہے۔ تاہم ناول کا متن اپنی داخلی دنیا کے تفاعل کی وجہ سے اپنے عنصر اور اپنے عہد کے وقت کے خلاف جنگ بن جاتا ہے۔

اس ناول میں مصنفہ کا دنیا سے متعلق گہرا تجربہ یقیناً انتہائی اہم ہے۔ انھوں نے انسانی زندگی کے مختلف رنگ، اخلاق و کردار کی فطری کیفیتوں کو پیش کیا ہے۔ امن وسکون کے ساتھ رہنا اس کی فطرت میں شامل ہے۔ محبت وشرافت اور انسانیت اس کی سرشت میں داخل ہے۔ انسانوں کے ساتھ رہ کر اس کے اندر اجتماعیت پیدا ہوتی ہے۔ سیاسی و مذہبی رُجحانات جب اس کی زندگی میں مختلف رنگ بھرتے ہیں تو نظریاتی اختلافات پیدا ہو جانا غیر فطری نہیں ہوتا۔ اس طرح وہ خطوں، زمینوں اور علاقوں میں بٹ جاتا ہے، دلوں میں حدیں قائم ہو جاتی ہیں، ذہنوں میں تقسیم کی لکیریں کھنچ جاتی ہیں اور انسان ذات برادری مذہب کی تفریق میں گھر جاتا ہے۔ ہر جگہ خون، خرابے درد وغم کے سبب انسان مسائل سے دوچار ہو کر تلخیوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ زندگی کی کتاب کے مطالعہ اور کائنات کے مشاہدے سے اس کا احساس قوی ہو جاتا ہے۔ شعور کی یہی آگہی اسے کربناک اور دردناک دور سے گزرنے پر مجبور کرتی ہے۔

''آگ کا دریا'' میں عصری حسیت اور فلسفیانہ شعور کی گہرائی کمالِ فن کے ساتھ موجود ہے۔ مذکورہ ناول ان کے فکر و فلسفہ کی پیش کش اور اندازِ نظر کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ عنصری نقطۂ نظر سے کہانی کو کہانی بنانے کے تمام لوازم ناول میں کامیابی کے ساتھ برتے گئے ہیں۔ ناول کو فنی شاہ کار بنانے کے قصہ کو تخلیقیت عطا کرنا تخلیق کار کا اولین فرض ہے۔ فلسفۂ زماں، فلسفۂ تہذیب کے علاوہ اس ناول میں ہم عصر تضادات کو بھی فلسفیانہ مباحث کے ذریعے اُبھارنے کی سعی کی گئی ہے جیسے ایک جگہ گوتم اور ہری شنکر کی بات چیت کچھ یوں ہوتی ہے۔ مکالمہ نگاری کی تہہ داری ملاحظہ فرمائیں:

> ''تم کون ہو بھائی؟ پیچھے سے کسی نے پوچھا۔
> میں ہوں۔ گوتم نے لیٹے لیٹے جواب دیا۔
> تمہارا نام کیا ہے؟
> میں کا کوئی نام نہیں ہوتا۔
> تفریق کے لیے نام ضروری ہے۔

شراوستی کے جن پنڈتوں کے گھرانے میں پیدا ہوا وہاں دوسرے پنڈتوں سے
پوچھ کر میرا نام گوتم رکھا گیا تھا۔

بھائی گوتم نیچے آجاؤ۔

تم خود اوپر کیوں نہیں آتے۔

اونچائی اور نیچائی محض ذہنوں کے فرق سے ہوتی ہے۔

ہوں۔

تم کو کیا معلوم جسے تم اونچائی سمجھ رہے ہو وہ پاتال سے بھی گہری ہو۔''

پروفیسر مولا بخش نے اس عبارت کے پیشِ نظر یہ سوال قائم کیا ہے کہ:

''یہ بات چیت بظاہر بلندی و پستی، آنے یا بلانے، نیز کسی کا نام پوچھنے جیسے روز مرہ کے بہانے گہرے فلسفیانہ نکات سامنے لاتی ہے۔ ایسے موقع پر ناول میں اس نوع کا رجسٹر اگر بلا ضرورت آجائے تو فلسفہ اور ادب میں فرق کرنا مشکل ہوگا۔ لیکن یہاں اس نوع کے فلسفیانہ رجسٹر کی ضرورت تھی۔''

(فکشن کی تیسری آنکھ کا ناقد: وہاب اشرفی، پروفیسر مولا بخش، اذکار ص ۹۴-۹۵)

انھوں نے یہ اشارہ کیا ہے کہ قرۃ العین حیدر نے فلسفہ اور ادب دونوں کی یکجائی اس طرح سے کی ہے کہ فلسفہ بھی ادب بن گیا ہے۔ دریدہ آج معنی کی مطابقت کا قائل نہیں کیا قرۃ العین حیدر نے شنکر اور گوتم کے ذریعے اور اونچائی اور نیچائی کے ذریعے حقیقت کو پارہ صفت نہیں بتایا ہے۔ ناول نگار تہذیب جیسی حقیقت کو یونہی بدلتے چلے جانے پر ماتم کناں نظر نہیں آتا بلکہ اچانک تہذیب میں آئی بڑی خلا کی وجہ تلاش کرتا نظر آتا ہے۔

جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں کہ آگہی کا شعور کربناک دور کو جنم دیتا ہے یہ اس ناول کی بنیادی تکنیک بن گئی ہے۔ شعور کی رو لمحہ لمحہ اس ناول میں داخل ہوتی چلی گئی ہے پھر مصنفہ کی نفسیات اس بات کو اس طرح قبول کرتی ہے کہ سامنے کی حقیقت سے انکار کرتے ہوئے آنکھیں کچھ دیکھنا بند کر دیتی ہیں اور انسان اندھیرے کی تمنا کرتا ہے اور دن کے اجالے سے فرار حاصل کرنے لگتا ہے۔ دن کا اجالا زندگی و کائنات کے نئے نئے تجربات اور مشاہدات کی روشنی ہے۔ جس

کو دیکھنے کے لیے بینائی کی نہیں بصیرت کی ضرورت ہے۔ ناول نگار یہاں بھکشوؤں والا راستہ اختیار کرنے کی دلیل پیش کرتا ہے۔ باوجود اس کے رہبانیت کو غلط ٹھہراتے ہوئے بھی انسان یہ ضرور سیکھتا ہے کہ دنیا سے علیحدہ ہونا سکون حاصل کرنے کے لیے ضروری ہے۔ جسے وہ نروان کی تلاش کہہ کر ایک جواز کے طور پر قبول کرتا ہے۔ چاہے قلبی سکون اور تسکین کے لیے پہاڑوں کی چوٹیوں پر جانا پڑے، یا سنسان علاقوں کی تلاش کرے جہاں وہ فطرت سے رشتہ جوڑ کر اطمینانِ قلب حاصل کرتا ہے۔

''آگ کا دریا'' میں زندگی کی ٹھوس صداقتوں کا عرفان موجود ہے۔ اجتماعیت کا شکار انسان کی انسانیت جنگ اور تقسیم میں تباہ و برباد ہورہی ہے اور ان تمام بربادیوں کے پسِ پشت وقت کی کارگزاریاں ہوتی ہیں۔ پورے ناول میں وقت ایک مضبوط کردار کی حیثیت سے موجود رہتا ہے جہاں انسان بے حد مجبور اور بے بس نظر آتا ہے۔

تکنیکی اعتبار سے دیکھیں تو زندگی کے وجود اور عدم وجود کی باہمی آویزش کی نشان دہی کے لیے قرۃ العین حیدر نے ''شعور کی رو'' کا استعمال کیا ہے۔ اس تکنیک پر استوار ناولوں میں کردار کی اہمیت زیادہ ہوتی ہے کہ صورتِ حال اور واقعات اور کرداروں کا ذہنی بہاؤ یادوں کی لہروں کے ذریعہ اُجاگر کیے جاتے ہیں۔ واقعات کو فن کار پہلے ذہن کے پردہ پر تخیل کے ذریعے نقش کرتا ہے پھر انھیں صفحۂ قرطاس پر منتقل کرتے ہوئے الفاظ کا جامہ عطا کرتا ہے۔

مذکورہ ناول میں قرۃ العین حیدر کے گہرے تاریخی، تہذیبی ادراک وشعور کا پتہ چلتا ہے۔ قومی مسائل پر مضبوط گرفت، عصری حسیت، ارضیت سے جڑے رہنے کی تمنا، اعلیٰ فکری فنی ذوق، عمیق مطالعات کا رُجحان، منفرد تجربات، وسیع مشاہدوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ نیز ان پر تقسیمِ ملک اور اس کے بعد صورت حال کا گہرا اثر زندگی کی مہملیت وقت کے جبر کی صورت میں نمودار ہوتی ہے۔ غور طلب ہے کہ آفاقی شہرت حاصل کرنے والے اس ناول میں ہندوستانی کلچر کی ڈھائی ہزار سال کی تاریخ موجود ہے لیکن کینوس وسیع ہوتے ہوئے بھی ملک کی سرحدوں تک محدود ہے۔ اس لیے اسے موضوعی سطح پر قومی اور ہند تہذیبی ناول کہیں تو یہ بے جا تو نہیں ہوگا۔

اتفاقیہ حادثات اور اجتماعی خون خرابے کے واقعات دونوں کی مثالیں اس ناول میں اس لیے ملتی ہیں کہ وقت کے بے رحم اور بے پرواہ کردار کی اہمیت اور معنویت کا ان کے ذہن وشعور پر

گہرا اثر ہے۔ کیونکہ وقت ایسی طاقت ور شے کا نام ہے جو کسی نہ کسی روپ میں آ کر کسی پر بھی اپنا اظہار کرتا ہے۔ جس کے نتیجہ میں انسان کی زندگی دکھ درد اور غم سے بھر جاتی ہے۔ موضوعاتی سطح سے اٹھ کر یہ فنّی اور تکنیکی اعتبار سے اس لیے بھی اہم اور کامیاب ناول ہے کہ ہر کردار زندگی کے تلخ تجربے اور کائنات کے شدید تجربات سے دوچار ہوتے ہوئے مکمل متحرک کردار بن جاتا ہے۔ یہ منفرد المیاتی کردار لمحہ بہ لمحہ آفاقی حدوں کو چُھو کر پوری انسانی ذات کے کردار بن جاتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر نے اپنے کرداروں کے انتہائی مناسب خاکے اس طرح کھینچے ہیں کہ اُن کے اندر زندگی کا تحرک، نفسیاتی کیفیتیں اور حساسیت بھرپور پیدا ہو گئی ہے۔ قومی سطح کا موضوع جو ہندوستان کی حدود سے آگے نہیں نکلا ہے۔ لیکن تہذیبی اور تمدنی بنیاد پر آفاقی ہو گیا ہے اور موضوع کا کینوس وسیع تر ہوتے ہوئے بھی ان کے قلم کی دسترس سے نکل کر بکھرا نہیں ہے بلکہ ان کا یہ تجربہ انفرادی ہوتے ہوئے بھی ہمہ گیریت رکھتا ہے۔ مکالموں کی کثرت سے کرداروں کی نقل وحرکت سے ڈرامائیت پیدا ہو گئی ہے کیونکہ مکالموں کی پیش کش بے حد فطری ہے۔ کرداروں کی صورتِ حال اور سکوت ان کی ذہنی اور نفسیاتی تفہیم میں معاون ہوتی ہے۔ مصنفہ نے کرداروں کا خارجی اور باطنی نقشہ نہایت عمدگی سے کھینچا ہے۔ جس سے ان کی نفسیاتی اور ذہنی دنیا کے ذریعے شخصیت کے تشکیلی عناصر تیار کیے، ان کی پسند ناپسند اخلاقی رویے اور عادات کے خاکے پیش کر کے انفراد اور افتراق پیدا کیا ہے۔ دراصل ''آگ کا دریا'' میں کرداروں کے شعور میں حالات وواقعات کو ہوتا ہوا دکھایا گیا ہے۔ چونکہ انسانی ذہن دریا کے بہاؤ کی مانند ہے لہٰذا مختلف کیفیتیں رنگا رنگ خیالوں کے توسط سے آتی جاتی رہتی ہیں۔ تکنیکی اعتبار سے اسی کو شعور کے بہاؤ کا نام دیا گیا ہے۔ عموماً ناول نگار کبھی بلاواسطہ داخلی کلام کے ذریعے کردار کے نفسیاتی پیچ وخم کے اُن احساسات وخیالات کو پیش کرتا ہے جو خام مرحلے میں ہوتے ہیں اور باقاعدہ اظہار کے لیے تیار نہیں ہوتے ہیں اور کبھی بالواسطہ داخلی کلام میں ربط پیدا کرنے کے لیے کردار کے گہرے شعوری سطح پر دستک دیتا ہے، اور کہیں کہیں ان دونوں کا استعمال ایک ساتھ کرتا ہے۔ اس حربہ کے ذریعے مصنف قاری کو اُن تفصیلات سے آگاہ کرتا ہے جو اُس کے شعور میں واقع ہو رہے ہوتے ہیں۔ اس میں کرداروں کا ارتقا نہیں ہوتا ہے بلکہ وہ مصنفہ کے ویژن کی معنویت اُبھارتے ہیں۔

ہمہ بیں مصنفہ کا بیان بھی اس ناول میں کئی جگہ موجود ہے اسی سبب وہ کردار کے شعور کی رو کو اپنی رَو میں بیان کرتی چلی جاتی ہیں۔ ایسی صورت میں وہ ہمہ بیں مصنفہ نہیں ہوتی ہیں بلکہ اپنی دنیا کی آپ خالق ہوتی ہیں۔ یہ عمل بالواسطہ داخلی کلام سے الگ کرتا ہے۔ اس تکنیک میں عموماً کسی غیر متعلق شخص (تھرڈ پرسن) کا استعمال کیا جاتا ہے جس میں مصنفہ کو کمال حاصل ہے اور انھوں نے ذہنی مطالعہ کے لیے اس کا ناول کے ہر حصہ میں استعمال کیا ہے۔ خاص طور پر صفحہ نمبر ۷۶، ۹۸، ۳۱۴، ۳۱۹، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۶۴، ۴۷۳، ۵۲۳، ۵۲۴ اور ۶۶۱ میں یہ تکنیک پوری طرح جلوہ گر ہے۔

قرۃالعین حیدر نے آزاد تلازمۂ خیال کا بھی خوب سہارا لیا ہے۔ اس حکمتِ عملی کے ذریعہ انھوں نے وقت کو اپنی گرفت میں رکھا ہے اور لف ونشر کی طرح اُسے پھیلا کر یا پھر سمیٹ کر منطقی ربط وضبط کو برقرار رکھا ہے۔ اِس تعلق سے مہا بھارت سے اخذ کردہ وہ حصہ معرکتہ الآرا ہے جس میں کرشن، ارجن اور کُنتی کے بیٹے کی سوچ کو گوتم، ہری شنکر اور کمال کی فکر میں جذب کر دیا گیا ہے۔ ناول کے آخری پڑاؤ میں بھی اِس کا بخوبی اظہار ہے۔ خصوصاً تقسیمِ ہند والے حصہ میں مصنفہ نے اُس کیفیت کے بیان کے لیے بھی یہ حربہ استعمال کیا ہے کہ جب ٹرین سرحد سے گذرتی ہے۔ دراصل قرۃالعین حیدر نے 'وقت' جو بے جان اور مجرد ہے، اُس کو متحرک اور مجسّم بنا کر پیش کیا ہے، ایک توانا کردار کی طرح جس میں تعمیری قوت بھی ہے اور تخریبی طاقت بھی۔ وقت پھیلے تو ساگر، مہا ساگر کی شکل اختیار کر لیتا ہے اور سمٹے تو ندی نالوں کی شکل میں بہتا رہتا ہے حتیٰ کہ خشک ہو کر بھی اپنی شناخت بنائے رکھتا ہے۔ دراصل تلازمۂ خیال اور شُعور کی رَو کا مسئلہ 'وقت' سے راست طور پر وابستہ ہے اور اس میں وقت مقررہ قاعدہ کا تابع نہیں ہوتا۔ وقت کا نظام شعور کے دائرے میں پہنچ کر درہم برہم ہو جاتا ہے۔ ماضی کے جس لمحے کو مرکزِ توجہ بنایا جاتا ہے وہ لمحہ موجود بن جاتا ہے۔ شعوری حلقۂ کار میں تصورات و واقعات بظاہر بے ربط، پراگندہ، منتشر اور بکھرے ہوئے معلوم ہوتے ہیں لیکن ان کی بے ربطی کو تلازمۂ خیال ایک بن دیکھے رشتے میں پرو کر مسلسل، مربوط اور بامعنی بنا دیتا ہے۔ وقت کے اس تصور کو نفسیاتی وقت سے موسوم کیا گیا ہے۔ وجودی فلسفے کے ماننے والوں نے اپنے نقطۂ نظر سے وقت کی تشریح کی ہے۔ اس تکنیک کے پسِ پشت یہ تصور کارفرما ہے کہ انسانی ذہن گوناگوں خیالات کی آماجگاہ ہے اور تلازمۂ خیال پل بھر میں ماضی کے بیتے ہوئے

وقت کو لمحۂ وجود کی حیثیت سے پیش کرتا ہے اور زمان و مکان کی زنجیریں توڑ کر آزاد ہو جاتا ہے۔

اِس زاویے سے دیکھیں تو ناول میں اقدار کا مسئلہ، انسانی صورت حال، تنہائی، اعتبار، عدم اعتبار، وقت اور موت کے مسائل وجودیت کے فلسفہ کی طرف ذہن کو منتقل کرتے ہیں جو روایت شکنی اور فرسودگی سے انحراف کی جانب ایک قدم ہے۔ عام طور پر وجودیت کے تعلق سے ماضی کا حال سے رشتے کی استواری سے انکار ہوتا ہے لیکن کسی بھی ناول کے کردار کی فعالیت کے لیے اور متحرک ہونے کے لیے اس تعلق کی ہمواری ہی کردار کی زندگی ہے۔ دراصل کردار کی تشکیل و تعمیر اس عمل میں مُضمر ہوتی ہے جس میں جذبات دوبارہ اُکسانے کی قوّت ہو۔ اِس میں انسان کا وجود اور اُس کی آزادی مرکزی تصور کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ناول میں اُبھرنے والے ہر دور کے کردار جہاں اجتماعی شعور کی نمائندگی کرتے ہیں، وہیں ان کی اپنی انفرادی حسّیت بھی ہے۔ ہر فرد انفرادی طور پر آزاد ہونے کے باوجود اجتماعی ذمہ داری کا احساس رکھتا ہے جو واضح کرتا ہے کہ تقریباً تمام کرداروں کے تجربات ایک جیسے ہیں، لیکن وہ سب وجودی اعتبار سے تنہا ہیں۔ اسی تنہائی کی اذیت کو ذہنی تصورات کے ذریعے ماضی، حال اور مستقبل سے منسلک کیا گیا ہے۔

قرۃ العین حیدر نے خود کلامی اور تلازمۂ خیال سے بھی خوب کام لیا ہے۔ خود کلامی میں کردار اپنے آپ سے باتیں کرتا ہے۔ اس کا استعمال شعور کی رو والے ناولوں میں عام طور سے ہوتا ہے۔ اس میں کردار اور قاری کے مابین مصنف نہیں ہوتا ہے بلکہ کردار خود، خود نمائی کرتا ہے لیکن تلازمۂ خیال کے ذریعہ متفرق اور منتشر خیالات کے بہاؤ میں مشترکہ عناصر تلاش کر لیے جاتے ہیں۔ اس کی بہت اچھی مثال اُس وقت سامنے آتی ہے جب گوتم ظاہری طور پر نرملا کے سامنے بیٹھا اُس کی مزاج پُرسی کر رہا ہے۔ مگر دراصل وہ داخلی طور پر مختلف قسم کے خیالات کی رو میں بہتا چلا جاتا ہے۔ ایسی صورت میں اُسے اپنے گردو پیش کا کوئی خیال نہیں رہتا ہے۔

مذکورہ ناول میں فلیش بیک کی تکنیک سے بھی خوب فائدہ اُٹھایا گیا ہے۔ کئی جگہ کردار اپنے خیالات کی رو میں اچانک ماضی کے کسی واقعہ سے اس طرح پردہ اٹھاتے ہیں کہ ان کے غیر فطری عمل کے جواز پیدا ہو جاتے ہیں۔

ناول ”آگ کا دریا“ ہندوستانی تہذیب و تمدن کی خوبیوں، خامیوں اور اُن کے ٹکراؤ کو پیش

کرتے ہوئے یہ ظاہر کرتا ہے کہ ''وقت'' کے آگے سب بے بس ہیں۔ انسان ہر کام اپنی منشا، مرضی اور خواہش کے مطابق نہیں کر پاتا ہے کیونکہ یہاں کچھ بھی دائمی نہیں ماسوا محبت کے، اور محبت کو وقت مٹا نہیں سکتا ہے کہ یہ جذبہ مٹ کر بھی دائم رہتا ہے۔

ناول کی ایک اہم خوبی خود اس کی زبان اور اسلوب ہے جو کہانی کے تانے بانے (کرافٹنگ) میں اور اس کے ترکیبی عناصر میں اہم رول ادا کرتی ہے اور کسی لمحہ بھی کہانی پن کو اپنی گرفت سے نہیں نکلنے دیتی۔ قرۃ العین حیدر مانوس الفاظ کو استعمال کر کے اس میں سلاست و روانی پیدا کرتی ہیں۔ عربی، فارسی، انگریزی اور ہندی کے الفاظ کو اپنے اسلوب میں اس طرح جذب کرتی ہیں کہ اُن سے بھی مانوسیت اور اپنائیت کا احساس ہونے لگتا ہے۔ ہندوستانی تہذیب و تمدن کی عکاسی لمحہ لمحہ الفاظ کی ترتیب سے ظاہر ہوتی ہے۔ ان کا سادہ و سلیس انداز، مہذب و شیریں طرزِ بیان، ان کے اسلوب کی کشش اور بیانیہ کی جاذبیت کا ضامن ہے۔ انھوں نے اپنے منفرد اور مخصوص اسلوب کے ساتھ کہانی کی دلفریبی میں اضافہ کر دیا ہے، مکالمے انتہائی مختصر ہونے کے باوجود ہر جگہ بیان میں مدد دیتے ہیں اور قصہ کو فطری انداز میں ادا کرتے ہیں۔ کمال یہ ہے کہ فلسفہ، تاریخ اور تمدن کی پیش کش کے ساتھ ساتھ قرۃ العین حیدر نے کہانی میں آرٹ کو بھی بخوبی برقرار رکھا ہے۔ اس آرٹ میں ان کی زبان و اسلوب اور کہانی کی تکنیک کا باہم امتزاج ملتا ہے کہ زبان اپنی انتہائی حدوں میں داخل ہو کر تکنیک کو قابو میں کرتی معلوم ہوتی ہے بلکہ کبھی تکنیک کا اہم حصہ معلوم ہونے لگتی ہے۔

ان کے مخصوص طرزِ نگارش، صنفی معیار اور دیگر خوبیوں کی بنیاد پر یہ ایک انوکھا ناول بن گیا ہے۔ ایک ساتھ معنی کی کئی پرتوں میں لپٹا ہوا ''آگ کا دریا'' جس نا آسودگی کے المیے کی طرف اشارہ کرتا ہے وہ وقت کا تسلسل ہے جو مکان سے بے نیاز چلتا رہتا ہے اور راہ میں آنے والی ہر رکاوٹ کو فنا کر دیتا ہے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ تہذیبی بازیافت، گزرے ہوئے ماحول اور فضا کی ازسرِ نو تعمیر کے لیے قرۃ العین حیدر نے جو تکنیک استعمال کی ہے اُس سے مذکورہ و مطلوبہ عہد قاری کے روبرو اس طرح ہوتا ہے کہ ہر عہد اپنی جگہ ایک مستقل وحدت کی شکل میں نظر آتا ہے اور یہ تاثر دیتا ہے کہ عہد بدل جاتا ہے۔ قدریں شکست و ریخت کا شکار ہو جاتی ہیں لیکن کرب کا لمحہ

مستقل ہوتا ہے جو فرسودہ معاشرے کے تصادم کے نتیجے میں پیدا ہوتا ہے۔ یہ مطمحِ نظر **قرۃ العین حیدر** کے ہمہ گیر تاریخی شعور اور تہذیبی وژن کا پتہ دیتا ہے اور یہ ظاہر کرتا ہے کہ مصنفہ نے روایت سے انحراف کرتے ہوئے ''آگ کا دریا'' کے ذریعے ناول نگاری کو ایک نئی جہت عطا کی ہے۔

◆◆◆

’’خوشیوں کا باغ‘‘
آفاقی سچائیوں کا علامتی اظہار

انور سجاد نے ’’خوشیوں کا باغ‘‘ ناول کا مواد اپنے گردوپیش کی زندگی اور پاکستان کی سیاسی اُتھل پُتھل کے ایک حشر ساماں دور سے اخذ کیا ہے۔ تاریخ اس ناول کو ایک عقبی پردہ مُہیا کرتی ہے اور بظاہر سامنے کے واقعات اسے ایک بنیاد مُہیا کرتے ہیں لیکن یہ ناول اُن آفاقی سچائیوں کا اظہار بھی ہے جو معاشرے سے غائب ہو رہی ہیں اور پورا معاشرہ ایک گہرے انتشار کی زد پر ہے۔ انور سجاد نے اپنے اس مختصر سے ناول کا آغاز ۱۹۷۸ء میں کیا اور اگلے سال اِس جملے کے ساتھ مکمل کیا کہ:

’’میں خواب میں جاگتا ہوں یا جاگتے میں خواب دیکھتا ہوں، میری سمجھ میں نہیں آتا۔‘‘

ناول کا مصنف پیشے کے اعتبار سے میڈیکل ڈاکٹر ہے اس لیے زمینی سچائیوں کی پوری کیس ہسٹری تیار کرتا ہے اور طبی علاج کے بجائے تخلیقی سطح پر ایک طرح کا نظریاتی یا روحانی علاج تجویز کرتا ہے۔ وہ مصوّر اور ٹی وی آرٹسٹ بھی ہے اس لیے ہالینڈ کے مشہور مصوّر ہائرانیمس بوش (Hieronymus Bosch) کے ایک شاہکار کو جو تین پینلز پر مشتمل ہے، سرریلسٹک امیجز (Surrealistic Images) کے توسط سے پیش کرتا ہے۔ ناول کا آغاز اس جملے سے ہوتا ہے:

’’بوش کی خوشیوں کے باغ کا ہر پینل ایک دنیا ہے اور تیسرا پینل، تیسری دنیا۔‘‘

ادب کے ہر تربیت یافتہ قاری کے شعور میں کچھ اصطلاحیں پیوست ہو جاتی ہیں۔ انہی

اصلاحوں کے توسط سے وہ کسی فن پارے کا تجزیہ کرتا ہے۔ بوش کے تصویری سلسلے کے تیسرے پینل کی مدد سے وہ اس تیسری دنیا کو دیکھتا ہے جہاں ظلم وستم اور مذہب کا استعمال معاشرتی ناانصافی اور جمہوری روایات کے قتل کے لیے کیا جارہا ہے۔ اس کے خیال میں یہ ناول فکشن کے تمام لوازمات کے ساتھ تجریدی آرٹ کے کئی عناصر سے بھی مدد لیتا ہے اور ان کے تعاون سے قاری کو زمینی حقائق سے واقف کراتا ہے۔ اگرچہ تجریدی ناول لکھنا اور پھر بیان کی دلچسپی کو برقرار رکھنا آسان نہیں ہے لیکن انور سجاد نے یہاں ایک کامیاب تجربہ کیا ہے۔

''خوشیوں کا باغ'' کو آج کے سیاسی منظرنامے میں دیکھا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ چھوٹے چھوٹے جمہوری اور نیم جمہوری ملکوں اور اُن کے عوام کا مُقدر چند بڑی طاقتوں کے ہاتھ میں ہے۔ یہ ترقی یافتہ طاقتیں، ترقی پذیر ممالک کو معاشرتی اور اقتصادی طور پر کچلنے کے لیے ہمہ وقت تیار رہتی ہیں۔ پروفیسر شمیم حنفی اپنے مضمون ''انور سجاد: انہدام سے تعمیر تک'' میں اس کو اپنے عہد کی جمالیات کے ایک نئے مظہر، رائج الوقت اظہاراتی اسالیب کے لیے ایک چیلنج اور ایک نئے تخلیقی سوالنامے سے تعبیر کرتے ہیں:

> ''انور سجاد کا رویہ، اس کہانی کی تخلیق سے وابستہ تمام سطحوں پر کیا فکری اور جذباتی اور کیا تخلیقی اور لسانی، ایک ایسے آرٹسٹ کا رویہ ہے جس نے اظہار کی جانی پہچانی، برسوں پُرانی شرائط کو بالائے طاق رکھ کر اپنے قاری کو ایک نئے فنی استفہام سے دو چار کیا ہے۔ یہ مشینی کلچر کے ساتھ فروغ پانے والی تہذیبی قدروں کے ملبے سے رینگ کر نکلتی ہوئی ایک نئی جمالیاتی قدر کے ظہور کا علامیہ ہے۔ منتشر، پراگندہ، بدہیئت اور اس کا مجموعی ماحول تشدد، اشتعال اور دہشت سے لبریز ہے۔ موسیقی، تجربے کی ایک سطح پر خود موسیقی کی نفی کیوں کر بن جاتی ہے اور تخلیقی تجربے نیز اظہار کا منزہ، شفاف، تر شاتر شایا اور خوف زدگی کی حد تک محتاط آئینہ خانہ ایک لمبی چیخ کا استعارہ کس طرح بنتا ہے، اسے ہم ''خوشیوں کا باغ'' کے تیسرے پینل پر بآسانی دیکھ سکتے ہیں۔ انور سجاد نے اس پینل کے نقش و نگار کا سلسلہ اس نقطے سے شروع کیا ہے جہاں ''خوشیوں کے باغ''

کی سرحدیں ختم ہوتی ہیں اور ایک نئی سچائی کا بابِ حیرت کُھلتا ہے۔“

(ص:۱۵۲)

یہ بابِ حیرت انبساط کا نہیں حیرت اور استعجاب کا ہے جس کو پوری طرح سے انور سجاد نے اپنی گرفت میں لیا ہے اور اُس کی تشکیل میں علامت، استعارے اور تجرید سے بڑی مدد لی ہے۔ ناول نگار کا یہ اپنا مخصوص انداز بھی ہے کہ اس نے اپنے شعور کی جدّت طرازی کے باوجود، رسمی جدیدیت کے تصوّر سے اختلاف کیا ہے۔ اس کا ثبوت ان کی منتخب کہانیوں کے اُس مجموعے سے بھی ملتا ہے جو ۲۰۰۳ء میں سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور سے شائع ہوا۔ اس کا آغاز انھوں نے حضرت بہاء الدین نقش بندی کے اس قول سے کیا تھا:

> ”......وہ لوگ جنھیں ایک خاص نوعیت کا ادراک چاہیے یا اس ادراک کا ایک جزو ہی چاہیے، وہ علامت یا استعارے کے بغیر شمّہ برابر بھی سمجھ نہیں پاتے۔ ان سے سیدھا، صاف، بلا واسطہ کچھ کہہ دیجیے تو وہ سچائی کے ادراک کے سامنے خود رُکاوٹ بن جاتے ہیں۔“

روایت سے انحراف اور بات کو بامعنی مگر مختصر کہنے کی عادت نے اُن کے اسلوب کو بے حد مشکل بنا دیا ہے۔ اسی لیے قاری کو ہر پل چوکنا رہنا پڑتا ہے۔ ایک سو آٹھ صفحے کے اس ناول کی پوری کہانی واحد متکلم کے صیغے میں بیان ہوئی ہے اور آخر تک پہنچتے پہنچتے ’وہ‘ اور ’میں‘ یعنی واحد غائب اور متکلم ایک ہو جاتے ہیں گویا یہ دونوں دو شخص نہیں بلکہ ایک ہی شخصیت کے دو پہلو ہیں۔ ”میں“ چیف اکاؤنٹنٹ ہے اور ہر اعتبار سے ایک آسودہ خاندان کی زندگی گزارتا ہے لیکن اُس کی حساس طبیعت گرد و پیش کے خارجی واقعات کے ساتھ ساتھ اپنی اندرونی کشمکش، کشیدگی اور تناؤ کے اثرات بھی قبول کرتی ہے، شاید اس وجہ سے بھی کہ اُس کی روح لالچ، ہوس اور دولت کے ماحول سے بیزار ہو چکی ہے۔ یہ بے اطمینانی کہیں نہ کہیں اس کے دل میں ایک کھٹک بن کر اُسے بے آرام رکھتی ہے اور اُسے اپنے آپ کو دیکھنے اور اپنا احتساب کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ اِس ذہنی دباؤ کی وجہ سے ناول کا یہ مرکزی کردار انکم ٹیکس کے گوشواروں میں غلطی کرتا ہے۔ اس پر غبن کا الزام لگتا ہے۔ سزا ہوتی ہے اور وہ اپنے عُہدے سے معزول کر دیا جاتا ہے۔ ملازمت سے برطرفی

کے بعد ’’میں‘‘ گھٹن اور ذات کی بیگانگی سے بھی نجات حاصل کرتے ہوئے اپنے آپ کو ہلکا پھلکا محسوس کرتا ہے اور نئے سرے سے اپنی زندگی کا آغاز کرتا ہے۔ اب اُس کی یہ زندگی وجودی وابستگی کے ساتھ شروع ہوتی ہے۔

روایتی ترقی پسند ناول یا اُس سے پہلے کے ناولوں کے برعکس ’’خوشیوں کا باغ‘‘ زماں اور مکاں دونوں کے تعیّن سے گریز کرتا ہے، بالکل اسی طرح جیسا کہ کافکا کے ناول The Castle میں جو واقعات رونما ہوتے ہیں اُن کا کوئی تاریخی محل وقوع اور زمانہ متعین نہیں ہوتا۔ ’’خوشیوں کا باغ‘‘ میں روایتی ناولوں کے برعکس ایک عورت مارکسی دانش ور کی حیثیت سے آتی اور ناول کے ’میں‘ کی محبوبہ کا بھی رول ادا کرتی ہے۔ یہ عورت صرف زبانی طور پر مارکسی ہے، عمل اس کا مختلف ہے۔ انور سجّاد نے اس نام نہاد دانش ور عورت کے بارے میں جو کچھ لکھا اُس میں طنزیہ انداز نمایاں ہے۔ اس عورت کے مقابلے میں ’’میں‘‘ کی بیوی زیادہ مثبت کردار ادا کرتی ہے اور وہ ’’میں‘‘ کے اچھے بُرے دونوں حالات میں اُس کا ساتھ دیتی ہے۔ ان کرداروں کے توسط سے ناول نگار نہایت معنی خیز اشاروں کے ذریعے قاری کو سماج کے معلوم اور نا معلوم دوستوں اور دشمنوں سے ہوشیار کرتا ہے۔ وہ اسے بتاتا ہے کہ افسر شاہی طبقہ انقلاب اور سماجی تبدیلی کی پُرکشش اصلاحات کی آڑ میں اپنے مفادات کا تحفظ کر رہا ہے جس کی وجہ سے پورا معاشرہ عدم مساوات اور بے راہ روی کا شکار ہے۔ اس غیر انسانی اور غیر جمہوری معاشرے میں باضمیر افراد مسلسل تناؤ کا شکار ہو رہے ہیں۔ یہ محض کسی ایک فرد، قوم یا ملک کا مسئلہ نہیں ہے بلکہ تیسری دنیا اس کی تجربہ گاہ بنی ہوئی ہے۔ خوبی کی بات یہ ہے کہ انور سجاد نے اس پُر آشوب ماحول میں بھی ایک مثبت رویے کی تعمیر کی ہے بلکہ حق و انصاف کے لیے باب العلم، حضرت علیؓ کے حوالے سے، حُریت پسندوں کی طرف سے تیسری دنیا کے استحصال اور جبر و تشدّد کے خلاف عندیہ دیا ہے:

> ’’......خوش نصیب وہ ہوں گے جنھوں نے حقوق اللہ کے ساتھ حقوق العباد بھی ادا کیے۔ وہ ربّ المشرقین و المغربین تو اپنے حقوق پر تمہارے حقوق کو مقدم جانتا ہے کہ تم میں سے جو اُس کے محبوب پاک (صلی اللہ علیہ وسلم) سے عشق کرتا ہے وہ اس رحمت العالمینؐ کے مشن کو اپنا ضمیر بھی بناتا ہے۔ نواسۂ رسولؐ کی

> پیروی میں اس مشن کی خاطر جان تک کی پروا نہیں کرتا۔ باطل سے ٹکرا جاتا ہے، سمجھوتہ نہیں کرتا، اور وہ مشن کیا ہے؟ مساوات، عدل و انصاف پر مبنی معاشرے کا قیام۔ انسان کے ظلم سے انسان کی نجات......۔" (ص:۵۴)

"خوشبوں کا باغ" میں تجریدی سطح کو مستحکم کرنے کے متعدد طریقے اپنائے گئے ہیں۔ مثلاً ہر کردار نام سے عاری ہے۔ ایک چھوٹی سی مثال اس ناول میں تجریدی عمل کے طریقے کو واضح کر دیتی ہے۔ صفحہ نمبر چھیانوے سے شروع ہونے والا ڈھائی صفحہ کا ایک خط پورے طور پر نقل کر دیا گیا ہے لیکن تاریخ اور مقام خط میں ظاہر نہیں کیے گئے بلکہ نیچے لکھنے والے کے نام کو بھی حذف کر دیا گیا ہے۔ بس یہ ظاہر ہوا ہے کہ ایک بھانجی اپنے ماموں کو خط لکھ رہی ہے۔ خطوں کی تکنیک استعمال کرنے والے بیانیے میں تاریخ، مقام، کاتب اور مکتوب الیہ کا نام دیا جاتا ہے۔ اس میں نکتہ یہ ہے کہ اس طرح بیانیہ وقت اور مقام کی قید سے بلند ہو کر اس انسانی صورتِ حال کی ترجمانی کر سکتا ہے جو کم و بیش ہر حال میں قائم رہتی ہے۔

ابواب کو سامنے رکھ کر دیکھیں تو اِس پورے ناول میں کہیں سیاست داں کی تقریر ہے، کہیں وعظ ہے، کہیں مداری کا تماشہ ہے، کہیں خط ہے، کہیں کردار کی سوچ ہے لیکن ان تمام ٹکڑوں کو منطقی ربط دینے کی کوشش نہیں کی گئی ہے بلکہ مونتاژ کی صورت میں انھیں یکجا کر دیا گیا ہے جس کی وجہ سے چھوٹی چھوٹی تصویروں سے مل کر صورتِ حال کی ایک بڑی تصویر سامنے آ جاتی ہے۔

جدید بیانیے کے لیے ایک خیال یہ سامنے آیا ہے کہ اس میں زبان کی سطح پر فکشن اور شاعری کی حدیں ٹوٹ گئی ہیں۔ زبان کے تخلیقی اور شاعرانہ استعمال کی بہت اچھی اور کامیاب مثالیں انور سجّاد کے کچھ افسانوں میں تو ملتی ہیں لیکن ناول "خوشیوں کا باغ" اس کی بہترین اور کامیاب مثال ہے۔ اس میں جہاں زبان کی جدّت اور نُدرت کا احساس قدم قدم پر ہوتا ہے وہیں لفظوں کی حُرمت کے ختم ہونے کا بھی پتہ چلتا ہے۔ ایک اقتباس دیکھیے:

> "میں لفظوں کی قوت دریافت کرنا چاہتا ہوں۔ میں کہنا چاہتا ہوں پھول...... پتے...... شبنم...... میں کہنا چاہتا ہوں......طوفان...... میں کہنا چاہتا ہوں...... شبنم......سمندر......طوفان...... میں بارش میں بھیگ جانا چاہتا ہوں، میں

لفظوں کو بادلوں کی گرج میں ڈھالنا چاہتا ہوں......۔''

لفظوں کی حُرمت کا ختم ہو جانا بشریت کے اخراج (Dehumanisation) سے عبارت ہے۔ شاعرانہ زبان کی شدّت سے مملوہ حصّہ ہے جو ناول کے آخر میں آتا ہے اور عثمان ہارونی کی مشہور غزل ''سرِ بازار می رقصم---- من برداری می رقصم'' [۱] کو اپنی نثر میں پرو دیتا ہے۔ یہ نثر پارہ اردو ناول میں تخلیقی زبان کا ایک یادگار نمونہ ہے۔ انور سجاد کے سیاسی عقائد اور اُن کے وجودی سروکار کو جس میں وابستگی (Commitment) کے عنصر کو بنیادی اہمیت حاصل ہے، یہ ناول بہت خوبی کے ساتھ منعکس کرتا ہے۔ اردو فکشن کی روایت میں ''خوشیوں کا باغ'' کا ایک اہم امتیاز یہ بھی ہے کہ اس نے سیاسی ناول کو ایک نئی تخلیقی جہت سے ہم کنار کیا ہے۔ بہت سے جدید لکھنے والے سیاسی سروکار کو شجرِ ممنوعہ کی طرح دیکھتے تھے۔ انور سجاد نے نہ صرف یہ کہ اس رویے سے انحراف کیا ہے، بلکہ ''خوشیوں کا باغ'' کو انھوں نے ایک Futurist یا مستقبلیت کے زاویے کا ترجمان بھی بنا دیا ہے۔ اردو میں متعدد تجرباتی ناول لکھے گئے ہیں۔ ان میں سب سے قابلِ قدر مثال تو ''آگ کا دریا'' کی ہے لیکن ''آگ کا دریا'' کے بعد انور غالبؔ کے ناولوں کو بھی (خصوصاً ندی) عام ڈھرّے سے ہٹے ہوئے جدید تر ناولوں کی روایت میں ایک امتیازی حیثیت حاصل ہے۔ ''خوشیوں کا باغ'' کا سب سے بڑا اور نمایاں وصف یہ ہے کہ اس ناول نے حقیقت پسندی کے تصور کو ایک نئی جہت دی ہے اور وابستگی کے فکشن (Fiction of Commitment) کو لکھنے والے کی فنکارانہ ہُنر مندی کے واسطے سے اس غیر معمولی تخلیقی سطح تک پہنچا دیا ہے جس کا اظہار انور سجاد نے اپنی معروف کہانی ''کونپل'' میں کیا تھا اور جسے ہم اُن کا ''شناس نامہ'' بھی کہہ سکتے ہیں۔ اسی طرح انھوں نے اپنے دوسرے تجرباتی ناول ''جنم روپ'' (۱۹۸۵ء) میں مصوری کے بجائے موسیقی سے استفادہ کیا لیکن ان کا یہ تجربہ بہت کامیاب نہ ہو سکا۔ ''خوشیوں کا باغ'' کو ناول کی نئی روایت میں ایک مستقل حیثیت دی جاتی ہے۔ ''جنم روپ'' کے حصّے میں یہ امتیاز نہیں آ سکا۔

◆ ◆ ◆

حوالہ:

ا :

تو ہر دم می سرائی نغمہ و ہرباری رقصم
بہر طرزی کہ می رقصانیم اے یار می رقصم
بیا جاناں تماشا کن کہ درانبوہِ جاں بازاں
بصد سامان رسوائی سربازار می رقصم
اگر چہ قطرۂ شبنم نہ پوید بر سرخارے
منم آں قطرۂ شبنم بہ نوک خار می رقصم
تو آں قاتل کہ ازبہر تماشا خون من ریزی
من آں بسمل کہ زیر خنجرِ خوں خاری رقصم
منم عثمان ہارونی کہ یار شیخ منصورم
ملامت می کند خلقے ومن برداری می رقصم

تہذیبی ارضیت نگار--- قاضی عبدالستّار

(ناولوں کے حوالے سے)

قاضی عبدالستار کے اسلوبِ بیان نے ایک نئے ادبی مزاج کی تعمیر و تشکیل کی ہے۔ وہ عہد حاضر میں برِ صغیر کے ممتاز، معتبر اور بُزرگ ناول نگار ہونے کے ساتھ ساتھ ایسی قوتِ تخلیق کے مالک ہیں جس کی ضوفشانی ہنوز برقرار ہے۔ انھوں نے پہلا ناول ۱۹۵۳ء میں ''شکست کی آواز'' کے نام سے لکھا جو ادارۂ فروغ اردو، لکھنؤ سے جنوری ۱۹۵۴ء میں شائع ہوا۔ یہ ناول ''دودِ چراغ'' کے عنوان سے بھی منظر عام پر آیا۔ ہندی والوں نے اسے ''پہلا اور آخری خط'' کے نام سے چھاپا۔ پھر اردو والوں نے بھی اس کو یہی عنوان دے دیا۔ ان کا دوسرا ناول ''شب گزیدہ'' ۱۹۵۹ء میں مشہور رسالہ ''نقوش'' میں شائع ہوا۔ فنّی اعتبار سے چُست درست، اس ناول نے قاضی صاحب کو ادبی حلقہ میں پوری طرح مُتعارف کرا دیا۔ مجو بھیّا، غبارِ شب، بادل، صلاح الدین ایوبی، داراشکوہ، خالد بن ولید اور غالبؔ نے ان کو ایک منفرد ناول نگار کی صف میں کھڑا کر دیا۔ حضرت جان اور تاجم سلطانؔ نے مقبولیت کے بڑھتے ہوئے گراف میں کوئی خاص اضافہ نہیں کیا بلکہ اس گراف میں ایک عارضی ٹھہراؤ پیدا کر دیا ہے۔

قاضی عبدالستار نے ناول نگاری کے لیے جس موضوع کا انتخاب کیا وہ ہے اودھ کی انحطاط پذیر تہذیب۔ اس تہذیب کے زیرِ سایہ انھوں نے آنکھ کھولی تو اپنے قرب و جوار کے ماحول میں جہاں ایک طرف تصنّع، تکلف، آپسی چپقلش اور ریشہ دوانی کو دیکھا وہیں دوسری طرف عاجزی، انکساری، رواداری کو بھی محسوس کیا۔ اسی لیے ان کے اکثر ناول جاگیردارانہ اور زمیندارانہ تہذیب

کے زوال اور اُس کے دور رس اثرات کے آئینہ دار ہیں۔ آزادی کے بعد ناول کے کینوس پر اُبھرنے والے یہ ناول گاؤں، قصبے اور پریم چند کی روایت کو کچھ اس طرح زندہ کرتے ہیں کہ مظلوم کی حمایت اور ظالم کی مخالفت میں قاری اُن کا ہمنوا ہو جاتا ہے، اور شاید اسی وجہ سے اُن کے یہاں ماضی کی پیش کش کا انداز مختلف ہے۔ اس منظر نامے میں نوآبادیاتی نظام کا استحصالی طبقہ تو دم توڑ چکا ہے مگر پردھان، سرپنچ، لیکھ پال اور سرکاری افسران کی شکل میں، اس طبقہ کا وجود ضرور برقرار ہے۔ ظلم کے اس بدلے ہوئے طریقۂ کار کو قاضی عبدالستار نے نہایت طنزیہ اور کبھی کبھی طنزِ ملیح کے انداز میں پیش کیا ہے۔ ٹھاکر بھرت سنگھ، رحمت علی، ریاست علی، چودھری غضنفر علی، جمی، جمیل اور مجو بھیّا محض کردار نہیں بلکہ ان کے توسط سے ۱۹۴۷ء کے آس پاس کی پوری سچویشن قاری کے سامنے ہوتی ہے۔ حقائق کی اس پیش کش سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ دیہات اور قصبات کی زندگی پر فنکار کی گرفت بہت مضبوط ہے۔ تاریخی شعور اور بدلی ہوئی صورتِ حال سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ اُن کے یہاں زمیندار محض ظالم نہیں اور کسان محض مظلوم نہیں بلکہ ایک دوسرے کے رفیق و غم گسار بھی ہیں۔ یہاں لٹتے ہوئے زمیندار، جو آن بان کو قائم رکھنے کے جتن کرتے ہیں، خاموش فریادی کی شکل میں دکھائی دیتے ہیں اور کسانوں کا اُبھرتا ہوا طبقہ دولت اور طاقت کو حاصل کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس طبقاتی شعور اور اقدار کی کش مکش کو ناول نگار نے بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔

قاضی عبدالستار کے تخلیقی میلانات پر اس ماحول کی گہری چھاپ ہے جس میں اُن کی پرورش و پرداخت ہوئی۔ زمینداروں کی مٹتی تہذیب، ایک نئے نظام کا نمود، بدلتے ہوئے حالات سے پیدا شدہ بے اطمینانی اور ماضی کی بازیافت نے اُن کے ذہنی، فکری اور تخلیقی میلان کو توانائی عطا کی ہے۔ ''غبارِ شب''، ''بادل''، ''مجو بھیّا'' اور ''شب گزیدہ'' جیسے سماجی ناولوں میں مشترکہ تہذیبی قدریں، ماضی سے لامتناہی جذباتی لگاؤ، مٹتی جاگیردارانہ تہذیب، دیہات کے طبقۂ امراء کے حالاتِ زندگی، اودھ کے آس پاس کی تہذیبی فضا اور زمیندار طبقے کی شکست خوردگی کو فنکارانہ شعور کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ مثلاً ''مجو بھیّا'' حقِ ملکیت اور زرزمین کی کشاکش کی عبرتناک تصویر پیش کرتا ہے۔ اس ناولٹ کا مرکزی کردار خاندانی رئیس نہیں ہے۔ اس کے والد سرور علی، پنڈت آنند سہائے تعلقہ دار لگراواں کے یہاں مختاری کے عہدے پر فائز تھے۔ باپ کی موت کے بعد وہ اپنی

دُنیا آپ بساتا ہے۔ کیا ہوا اگر وہ زمیندار نہیں، زمیندارانہ ٹھاٹ باٹ تو رکھتا ہے جسے اُس نے طاقت اور چھل کپٹ کے ذریعے حاصل کیا ہے۔ منظور سے ''مجو بھیّا'' بننے میں اُسے لوگوں کو ڈرانا دھمکانا پڑا۔ گھوڑے کی چوری کرنی پڑی۔ للّی کا قتل کرنا پڑا اور گاؤں کے سب سے طاقتور شخص تراب کو صفحۂ ہستی سے مٹانا پڑا۔

''بادل'' میں بھی کچھ اسی طرح کی صورتِ حال جھلملاتی ہے۔ لشکر پور کے نوجوان ٹھاکر ریاست علی کا رشتہ مہرولی کے چودھری کی لڑکی زینت سے طے ہوتا ہے۔ زینت معمولی صورت شکل کی ہے لیکن اُس کے دروازے پر جھومتے 'ہاتھی'، 'بادل' کے دُور دُور چرچے ہیں۔ ریاست علی اُسے کسی بھی قیمت پر حاصل کرنا چاہتا ہے۔ وہ شادی میں 'بادل' مانگتا ہے تو سب حیرت زدہ رہ جاتے ہیں۔ قصہ میں رواں تناؤ شدّت اختیار کر لیتا ہے۔ چودھری استعجاب بھرے ہوئے غمزدہ لہجے میں کہتا ہے:

> ''بادل ہاتھی نہیں ہے، بادل میرا بیٹا ہے اور بیٹیوں کے جہیز میں بیٹے نہیں دیے جاتے ہیں۔''

بارات دُلہن کے بغیر لوٹ جاتی ہے اور پھر تباہی اور مکاری نئی نئی شکل میں قاری کے سامنے آتی ہیں۔ آخر کار ریاست علی اپنی ایک ٹانگ کٹوا کر چالبازی میں کامیاب ہوتے ہوئے اپنی دیرینہ آرزو تو پوری کر لیتا ہے مگر وفادار بادل پاگل ہو جاتا ہے اور نحوست کی علامت بن جاتا ہے:

> ''کیسا منحوس جانور ہے، جس گھر میں گیا اُس گھر کو اُجاڑ دیا۔''

اس طرح قاضی عبدالستار کا یہ ناول ایک خاص معاشرے کا عکاس، منفرد اسلوب اور تخیّل کی نادرکاری کا بہترین نمونہ بن جاتا ہے۔

''غبارِ شب'' ہندو مسلم تنازعہ کو بڑے فنکارانہ ڈھنگ سے اُجاگر کرتا ہے۔ یہ تنازعہ تعزیہ اور پیپل کے درخت سے شروع ہوتا ہے اور پھر پوری بستی کو اپنے نرغے میں لے لیتا ہے۔ جھام پور کا جاگیر دار جمیل اس کا مرکزی کردار ہے جو ہندو مسلم بھید بھاؤ کو سمجھ ہی نہیں پاتا ہے کیونکہ دونوں فرقے اُس کی رعیت ہیں۔ دونوں اُس سے اور وہ اُن سے محبت کرتا ہے لیکن چودھری اقبال نرائن اور عنایت خاں کی سازشیں پورے ماحول کو پراگندہ کر دیتی ہیں۔ اس سازشی ماحول میں

اُس کی نجمہ کسی اور کی ہو جاتی ہے اور اوشا اُسے پاکستان بھاگ چلنے پر اُکساتی ہے مگر وہ اس کے مشورے پر عمل نہیں کر سکتا:

> ''تم یہ مکان دیکھتی ہو، یہ جائیداد دیکھتی ہو، یہ نوکر چاکر دیکھتی ہو لیکن تم یہ نہیں دیکھتیں کہ میری ایک بیوہ پھوپھی بھی ہیں جو اپنے پاندان کے لیے میرا منھ دیکھتی ہیں ان کے پانچ بچّے ہیں، جو اسکول کی فیس کے لیے میرا دامن پکڑتے ہیں۔ میری ایک چچی ہیں جن کی دو بیٹیاں ہیں جو تم سے بڑی ہیں جو مجھ سے بڑی ہیں جن کی جوانی شادی کا انتظار کرتے کرتے سو گئی ہے۔ اس بستی کے بوڑھے بوڑھے آدمی ہیں جن کے سروں پر تلواروں کے ساتھ ایک یہ تلوار بھی لٹک رہی ہے کہ کہیں میں بھاگ نہ جاؤں، اور یہ مسجدیں ہیں جن میں کبھی میں نے نماز نہیں پڑھی، یہ مجھے اپنا محافظ سمجھتی ہیں۔ میں کہاں جاؤں، میں ان سب کو کہاں لے جاؤں۔''

یہاں محض اپنوں کی پرورش اور نگہداشت کا مسئلہ نہیں ہے بلکہ صاحبِ اقتدار کا ہاتھوں سے اقتدار پھسلنے کا معاملہ بھی زمینداری کے خاتمے کے توسط سے اُجاگر کیا گیا ہے۔ دراصل اس ناول میں قاضی عبدالستار نے انسانی جبلّت اور دبی ہوئی خواہشوں کو نہایت خوبی سے اُجاگر کیا ہے کہ قاری جمیل میاں کو جھام سنگھ کی شکل میں دیکھ کر نہ صرف حیرت زدہ رہ جاتا ہے بلکہ مستقبل کے امکانات کی آہٹ کو بھی محسوس کر لیتا ہے کہ ''جھام پور میں جھام سنگھ رہے----- جھام سنگھ''

'حضرت جان' کا منظر نامہ ان دونوں سے الگ ہے۔ آزادی کے بعد بڑے شہروں میں تہذیب اور خاص طور پر مشرقی تہذیب یا گنگا جمنی تہذیب کا جو زوال ہوا، اُس میں غریب ہندوستانی مسلمانوں کی جمہوری اور امیر عربی مسلمانوں کی عیّاشی نے رنگ بھرا ہے۔ مزید برآں نئے منظر نامے میں ضرورت کے تحت فرقہ وارانہ عناصر نے جو رنگ آمیزی اور شرانگیزی کی ہے اور متشدد عناصر کا ٹکراؤ یا فساد کے سلسلے میں جو لائحۂ عمل قیاس اور متصوّر کیا جا سکتا ہے اُسے قاضی عبدالستار نے اُسی طرح تخلیقی سطح پر محسوس کیا ہے جس طرح سماج کے سلبِ انسانیت (Dehumanization) کو پریم چند نے ''کفن'' میں محسوس کیا۔

(۲)

فکشن کے ممتاز ناقد پروفیسر وارث علوی اپنے مضمون ''قاضی عبدالستار کے معاشرتی ناولٹ'' میں لکھتے ہیں:

> ''ان ناولوں کی دُنیائیں ختم ہو گئیں اور افسوس کی بات یہ ہے کہ ان کے ختم ہونے پر افسوس بھی نہیں ہوتا...... ایک معنی میں دیکھیں تو یہ ناولیں بھی تاریخی بن کر رہ گئیں۔ اور تاریخ بھی ایسی جس میں کوئی شان اور دبدبہ نہیں۔ جس کے لیے کوئی نوستالجیہ کا جذبہ پیدا نہیں ہوتا۔ کسی کردار کے لیے کوئی گہری ہمدردی نہیں۔'' (ذہنِ جدید، فروری ۲۰۰۶ء، ص:۷۰)

ادبی اُفق کو بتدیل کرنے کی صلاحیت وارث علوی میں موجود ہے۔ ان کی نظر فکشن کے مغربی اصول وضوابط پر گہری ہے۔ انھوں نے رام لعل، منٹو، بیدی اور عصمت کی تخلیقات کو باریک بینی سے دیکھا، پرکھا اور اس پر بھر پور اظہار کیا ہے مگر قاضی عبدالستار کے معاشرتی ناولوں پر اُن کا اعتراض بہت دُرست نہیں ہے۔ اگر فن پارے کے ساتھ ساتھ ذرا سا پلٹ کر فنکار کی شخصیت اور فکری اپروچ کو بھی دیکھیں تو واضح طور پر محسوس ہوگا کہ قاضی عبدالستار کی ۷۵/ سالہ زندگی قربانیوں، آزمائشوں اور سخت امتحانوں کی دل آویز اور بصیرت افروز تاریخ ہے اسی لیے مصنّف نے تقسیمِ ہند سے پہلے کے اودھی معاشرے سے خام مواد حاصل کیا ہے جس میں نوآبادیاتی نظام دم توڑتا اور زمیندارانہ ماحول سسکتا ہوا نظر آتا ہے۔ سونے پہ سہاگہ بٹوارے کا المیہ، فرقہ وارانہ فسادات اور ہجرت کا کرب بھی اس پورے کینوس پر حاوی ہے ایسے میں فطری ماحول کی عکاسی جوکھم کا کام تھا جسے فنکار نے نہ صرف قبول کیا بلکہ خوبی سے برتا بھی۔ قاضی عبدالستار نے ہولناک تباہی کے واقعات اور پُر آشوب لمحات میں بھی رومانس کو برقرار رکھا اور پوری سچویشن کو کچھ اس طرح پیش کیا کہ ایک بھر پور اور متاثر کن تصویر اُبھر کر آتی ہے اور قاری تاریخی، تہذیبی اور سماجی اُتھل پُتھل سے بخوبی واقف ہو جاتا ہے۔

سماجی زندگی کے طبقاتی کردار اور بدلتی ہوئی اقدار پر قاضی عبدالستار کی گہری نظر ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ ان میں کردار نگاری کا عمدہ سلیقہ ہے۔ فرد کے نفسیاتی پیچ وخم پر بھی وہ

گہری نگاہ رکھتے ہیں۔ اپنی علاقائی بولی اودھی کے استعمال سے بھی انھوں نے اپنے کرداروں کو ارضیت اور اپنی تخلیقات کو حقیقی زندگی سے قریب کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کی واضح مثال ''شب گزیدہ'' میں نظر آتی ہے۔ یہ ناول اودھ کی زوال پذیر جاگیردارانہ تہذیب کے جلال و جمال کا آخری منظر نامہ ہے۔ یہاں نچلے طبقے کے کرداروں کے مکالموں اور گاؤں کے میلے ٹھیلوں کے بیان میں اودھی کا استعمال دراصل علاقائی ثقافت کو تخلیق کا خام مواد بنانے کا وہ عمل ہے جسے آج کے مابعد جدید عہد میں دیسی واد (Nativity) سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔ مذکورہ ناول میں قاضی صاحب نے مواد اور ہیئت کا امتزاج بھی بڑی چابکدستی سے کیا ہے۔ اس کی ساخت روایتی ہونے کے باوجود ارضیت کی ایک خاص ترتیب، تنظیم اور ربط کی بنا پر نئے تخلیقی امکانات کی خبر دیتی ہے۔ جاگیردارانہ تہذیب کے المیے کو انھوں نے واقعات کے باہمی انضباط اور مضبوط پلاٹ کے پیکر میں اس طرح سمو کر پیش کیا ہے کہ قاری کہیں بھی ذہنی انتشار میں مبتلا نہیں ہوتا ہے بلکہ اسلوب کی جاذبیت سحر کا کام کرتی ہے۔ اس جادو بھرے اسلوب کی لطافت قاری کو شروع ہی سے اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔

(۳)

قاضی عبدالستار نے اُردو ادب کو تاریخی اور غیر تاریخی دونوں طرح کے ناولوں سے نوازا ہے۔ وارث علوی نے اپنے مضمون میں لکھا ہے کہ ''جب ہم قاضی صاحب کی ادبی تخلیقات کا ذکر کرتے ہیں تو ان میں عموماً ان کے تاریخی ناولوں کا ذکر نہیں کرتے ہیں۔'' یہ ذکر وہ کیوں نہیں کرتے ہیں اس کا جواز ان الفاظ میں فراہم کرتے ہیں:

> ''تاریخی ناول، ناول کی ایک الگ ہی قسم ہے جس میں عموماً ناول نگار اپنے بیتے ہوئے عہد کو اس کے تمام تہذیبی اور تمدنی دبدبے کے ساتھ قدآور کرداروں اور ان کی شاندار مہمات اور پُروقار ڈرامائی مکالموں، ان کے ہوش رُبا معاشقوں اور ان کے عروج و زوال کی ولولہ انگیز کہانیوں کو رفیع الشان رزمیہ اسلوب میں بیان کرتا ہے۔ ایسی شاندار تاریخی ناولوں پر تنقید کے اصول اور آداب بھی وہ نہیں ہوتے جو ایک عام آدمی کی زندگی کا نقشہ کھینچنے والی حقیقت نگار اور نفسیاتی یا سماجی ناول کی

> تنقید کے ہوتے ہیں۔ میں ذاتی طور پر تاریخی ناولوں میں دلچسپی نہیں رکھتا اس لیے
> ان پر تنقید کے آداب سے واقف نہیں اور نہ ایسا جوکھم اُٹھاتا ہوں۔‘‘

(ذہن جدید، فروری ۲۰۰۶ء، ص:۷۲)

کاش وارث علوی صاحب اس جوکھم کو اُٹھاتے تو انھیں خود احساس ہو جاتا کہ قاضی عبدالستار کے تاریخی ناول ان کی ادبی شناخت کے تعین میں معاون و مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ اس ضمن میں داراشکوہ، صلاح الدین ایوبی اور خالد بن ولید خاصی اہمیت کے حامل ہیں۔ ان تاریخی ناولوں میں انھوں نے عبدالحلیم شرر کی روایت کو زندہ کرنے کے باوجود، ان سے ہٹ کر ایک منفرد ادبی رویّہ اور اسلوب اپنایا ہے۔ ان کے یہاں تاریخ نگاری محض بادشاہوں کی شکست و فتح سے عبارت نہیں بلکہ اس کا مقصد آمرانہ طرزِ حکومت کے پس منظر میں عوامی قوتوں کی جہدِ مُسلسل اور اس کی تخلیقی آرزومندیوں کی داستان رقم کرنا ہے ایک ایسی داستان جس میں قوموں کی تقدیر بدل دینے کی طاقت بھی محسوس ہوتی ہے۔ انھوں نے بادشاہوں اور شہنشاہوں کو مافوق الفطرت کرداروں کی طرح نہیں بلکہ اشرف المخلوقات کے روپ میں پیش کیا ہے۔ اپنے ناول ’’داراشکوہ‘‘ میں شاہ جہاں کے محبوب بیٹے کی زندگی کو موضوع بنایا ہے جس کی دانشورانہ شخصیت اتحاد اور یکجہتی کی علامت تھی۔ اسی طرح انھوں نے ’’صلاح الدین ایوبی‘‘ میں صلیبی جنگوں کے فاتح کو مرکزیت دی ہے اور بادشاہت کو انسان کی فطری شکل میں پیش کیا ہے۔ ’’خالد بن ولید‘‘ میں تاریخِ اسلام کی ایک عظیم ہستی کو فکشن کے قالب میں ڈھال دیا ہے اور ہیرو ورشپ (Hero Worship) کی ایک نئی مثال قائم کی ہے۔

تاریخ کو فکشن کا موضوع بنا کر ادیب بہت بڑی ذمہ داری قبول کرتا ہے۔ وہ کُرید اور جستجو جو قاری کو کسی بھی کامیاب قصے میں گُم ہو جانے پر مجبور کرتی ہے تاریخی موضوع میں ناپید ہو جاتی ہے۔ اس لیے کہ پڑھنے والا تاریخی کرداروں کے انجام سے آشنا ہوتا ہے اور مصنف کا طرزِ فکر تاریخی حقائق سے چشم پوشی اختیار نہیں کر سکتا۔ اس صورتِ حال میں مصنف کے ہاتھ میں صرف ایک حربہ رہ جاتا ہے اور وہ ہے فنّی تاثیر جو قاری کے قصّے میں محو ہو جانے کا واحد سبب ہے۔ اس نکتہ کے پیشِ نظر قاضی عبدالستار نے اپنے تاریخی، طبقاتی اور تہذیبی شعور اور مطالعے و مشاہدے کی

وسعت کے ذریعے تاریخی ناولوں میں تابنا کی پیدا کی ہے۔ ماضی کی تہذیب، اس کا جاہ وحشم، رزم و بزم اور اس کے پس پردہ اقتدار کی دیوانی خواہشوں اور اس کی تکمیل کے حربوں کے جواز کو قاضی صاحب نے نہایت فنکارانہ ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔ تاریخی حقائق کو تخئیلی قوت سے آمیز کرنے کے لیے انھوں نے ایک ایسا اسلوب وضع کیا ہے جو اپنی آراستگی اور اجنبیت کی بناپر قاری کو نہ صرف ماضی کی محل سراؤں اور رزم گاہوں میں لا کھڑا کرتا ہے بلکہ ذہنی کچوکے بھی لگاتا ہے۔ مثلاً ''داراشکوہ'' میں قاضی عبدالستار نے ساموگڑھ کی لڑائی کے لیے قاری کے ذہن کو نہایت منظم طریقے سے ہموار کیا ہے اور پھر میدانِ جنگ کی جو بساط بچھائی ہے وہ محض دو شہزادوں کے بیچ تاج وتخت کے حصول کی جنگ نہ رہ کر دو نظریوں کی آویزش میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ قاری بین السطور میں ساموگڑھ کے میدانِ جنگ سے ہی شاہ جہانی جمال، جہانگیری عدل اور اکبری جلال کے ساتھ صوفی سرمد، مجدّد الف ثانی اور دین الٰہی کی آہٹ کو بھی محسوس کر لیتا ہے۔ اسی لیے ترقی پسند اور رجعت پسند تہذیبی اقدار کے معرکے پر دلکش اسلوب میں لکھا گیا یہ بہترین تاریخی ناول قرار پاتا ہے۔ اس کا درج ذیل اقتباس ملاحظہ کیجئے جس کی سطریں قاضی عبدالستار کے چھپے تہذیبی درد کو آشکار کر رہی ہیں:

> ''جب شاہجہاں آباد کے گنجان بازاروں سے دارا کی رسوائی کا بدقسمت جلوس گزرا تو سڑکیں اور چھتیں اور چبوترے اور دروازے انسانوں سے بھر گئے۔ عالمگیر (اورنگ زیب) نے دارا کو کوچہ وبازار میں اس لیے پھرایا تھا کہ رعایا اس کے انجام کو دیکھ لے تاکہ کسی وقت کوئی جعلی داراشکوہ کھڑا ہو کر تخت وتاج کا دعویٰ نہ کر سکے۔ ہُوا یہ کہ ولی عہد سلطنت کی تقدیر کی غداری کا یہ بھیانک منظر دیکھ کر رعایا بے قرار ہوگئی۔ اس قیامت کی آہ وزاری برپا ہوئی کہ تمام شاہ جہاں آباد میں کہرام مچ گیا۔ اتنے آنسو بہائے گئے کہ اگر جمع کر لیے جاتے تو دارا اپنے ہاتھی سمیت اُن میں ڈوب جاتا۔ اتنے نالے بلند ہوئے کہ اگر اُن کی نوائیں سمیٹ لی جاتیں تو شاہ جہانی توپوں کی آوازوں پر بھاری ہوتیں۔''

(ص:۲۲۱)

اِس تہذیبی آشوب کی ایک اور مثال مذکورہ ناول سے ملاحظہ ہو:

> ''اس مقبرے کی گود میں صرف ایک شہنشاہ آرام فرما نہیں جس کی اولاد نے ہندوستان کی تاریخ میں ایک سنہری جلد کا اضافہ کیا بلکہ وہ دارا شکوہ بھی سو رہا ہے جو ایک تہذیب، ایک تمدن، ایک کلچر کو زندہ کرنے اٹھا تھا لیکن تقدیر نے اس کے ہاتھ سے قلم چھین لیا اور تاریخ نے اس کے اوراق پر سیاہی پھیر دی۔'' (ص:۲۰۸)

تاریخی موضوعات زیادہ تر پُرشکوہ اور خطیبانہ نثر کے متقاضی ہوتے ہیں۔ قاضی عبدالستار نے اسی لیے اپنے اسلوبِ بیان کو منفرد اور پُرکشش بنانے کے لیے ہر ممکن کوشش کی۔ اُن کے اسلوب میں جو چیز قاری کو بار بار متوجہ کرتی ہے وہ ہے خطیبانہ نثر کی جمالیات جو اردو ادب میں شاید ابوالکلام آزاد کے علاوہ کہیں اور نہیں ملتی۔ قاضی صاحب کا پُرشکوہ اسلوب، اُن کی فکری انفرادیت کا ایک قدرتی سرچشمہ ہے۔ خالد بن ولید کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''تکان؟ ہم جہاد کے لیے جب تلوار نکالتے ہیں تو تکان کو نیام میں ڈال دیتے ہیں۔ خدا کی قسم اگر یہ سالار کا حکم ہو تو تن تنہا لشکرِ ایران پر جا پڑوں۔''

(ص:۳۰)

یا پھر صلاح الدین ایوبی کا یہ اقتباس دیکھیے:

> ''ہم نے خدا کی رحمت سے ایک سلطنت پیدا کی اور سلطان کہلائے لیکن در حقیقت ہم خدا کی امانت اور تمہاری خدمت کے امین تھے، آج یہ امانت اپنے پروردگار کو سونپتے ہیں اور وصیت کرتے ہیں کہ ہم اپنی طرف سے کسی کو اس سلطنت کا وارث قرار نہیں دیتے ہیں۔ جس پر تمھیں اتفاق ہو اُسے بادشاہ بنالو۔''

(ص:۱۸۷)

بلاشبہ یہ اسلوب خطیبانہ ہے۔ خطیبانہ اسلوب زبان پر مکمل دسترس سے حاصل ہوتا ہے اور اس کے ذریعے اثباتِ انا کے دروازے وا ہوتے ہیں۔ یہ بات قاضی صاحب کے ہر مداح پر عیاں ہے کہ وہ جب اپنی انانیت کی انتہائی بلندی پر پہنچتے ہیں تو قاری دیر تک اُن کی اِس خود

اعتمادی اور بلند حوصلگی کے سحر میں گرفتار رہتا ہے۔

خطیبانہ طرزِ نگارش میں قاری کو متاثر کرنے، اُسے اپنی لہروں کے ساتھ بہالے جانے اور اُسے اکتاہٹ سے محفوظ رکھنے کی بے حد قوت ہوتی ہے۔ اسی لیے قاضی عبدالستار کی تحریریں قاری کے حواسِ خمسہ کو اپنے قبضے میں کر لینے کی طاقت رکھتی ہیں۔ انھوں نے فرسودہ اور گھسے پٹے تخلیقی اظہار سے شعوری طور پر انحراف کرتے ہوئے اپنی تحریر کو زندگی اور حرارت پہنچانے والا اسلوب عطا کیا ہے جو قاری کو متاثر ہی نہیں کرتا مرعوب بھی کرتا ہے۔ ہم عصر اردو ادب میں شائد کوئی دوسرا نثر نگار نہیں جو کسی واقعے کی عکاسی اس کی تمام تر جُزئیات کے ساتھ اس پرشکوہ انداز میں کر سکے۔ جملوں کے دروبست اور فقروں کی سحر انگیزی واثر آفرینی سے قطع نظر، روانی اور تسلسل بھی کسی اور کے یہاں مشکل سے ملے گا۔ ناول ''غالبؔ'' کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو جس میں ۱۸۵۷ء کے ناکام انقلاب کے منظر کو یوں اُجاگر کیا گیا ہے:

> ''خون اُگلتی آوازیں، جان دیتی آوازیں، اپنی موت کی اطلاع دیتی آوازیں، اپنے پیاروں کو فرار کی ترغیب دیتی آوازیں، اپنی مدد کو پکارتی آوازیں اپنی مدد سے نکارتی آوازیں، لیکن ان کے جواب میں سیسہ و بارود کے علاوہ کوئی آواز نہ تھی۔ ان کی مدد کو نہ آسمان سے شہید اُترے اور نہ زمین سے غازی اُٹھے۔ وہ قصاب خانے کے جانوروں کی طرح اپنی اپنی باری پر ذبح ہوتے رہے۔ کشمیری بازار سے دریا گنج تک محلّے کے محلّے قتل ہوتے رہے۔''

(ص:۲۳۰)

جنوادی لیکھک سنگھ سے جُڑے اس فنکار کے اسلوب میں سادگی کا جوہر بھی موجود ہے مگر اس سادگی میں قوت وشوکت کا لہو سرگرم نظر آتا ہے جس کی وجہ سے سادگی بھی زندہ اور تازہ بن جاتی ہے۔ ایسی جگہوں پہ تخلیقی نثر کے اعلیٰ نمونے دیکھنے کو ملتے ہیں جو فصاحت سے مزیّن ہیں۔ یہ اقتباسات ملاحظہ ہوں:

> ''دھوپ سے چمکتے صحرا میں اپنی قوت وشوکت کا اظہار کرتا گھوڑا جیسے سلطنتِ صحرا کا شہزادہ خراج قبول کرنے نکلا ہو۔''

’’بوڑھی اور عیاش قوموں کے بھاگے ہوئے سپاہی دوبارہ میدانِ جنگ میں بھاگنے کے لیے آتے ہیں۔‘‘

’’جہاں شہرت واقبال کی سواری اُترتی ہے وہیں حسد کے کُتّے بھونکنے لگتے ہیں۔‘‘

’’جتنے شیر شکار کیے جاتے ہیں اتنی لومڑیاں نہیں ماری جاتیں۔‘‘

قاضی صاحب بعض اوقات ہم وزن اور مقفّیٰ الفاظ کے استعمال سے لہجہ میں نغمگی اور ترنم کی ایک دھیمی لے پیدا کرتے ہیں۔ یہ دھیمی لے قاری کو نثر کے اُس دور میں پہنچا دیتی ہے جب مقفّیٰ اور مسجّع عبارتیں لکھنے کا چلن تھا۔ کل اور آج میں فرق یہ ہے کہ قاضی عبدالستار کی نثر میں محض بناوٹ یا تصنّع کے بجائے فطری سادگی بھی ہوتی ہے مثلاً:

’’ڈھل گرجنے لگے اور نقارے کڑکنے لگے۔‘‘

’’زمین ہلنے لگی، آسمان لرزنے لگا۔‘‘

’’ڈھل بجنے لگا، میدانِ جنگ بجنے لگا۔‘‘

اسی طرح صنعتِ تکرار اور صنعتِ توضیح سے قاضی صاحب نثر میں زور اور اثر پیدا کرتے ہیں۔ سہ حرفی، چہار حرفی الفاظ، مترادفات کی تکرار اور اُن کی توضیح جیسی چیزیں قاضی عبدالستار کی نثر میں جا بجا ملتی ہیں نیز اُن کی معنویت اور تاثیر میں اضافہ کرتی ہیں۔

اسلوب کی دل نشینی اور اثر انگیزی میں پیکر تراشی بھی اہم کردار ادا کرتی ہے۔ وقار، شان و شکوہ اور متاثر کرنے والی قوتیں زیادہ تر تمثال سے پیدا ہوتی ہیں۔ پیکر تراشی کے ذریعے احساسات کو آسانی سے حرکت پذیر کیا جا سکتا ہے۔ قوتِ گفتار کو محسوسات کی زندہ شکل میں بدلا جا سکتا ہے اور اپنی آنکھوں کا دیکھا دوسروں کو ہو بہو دکھایا جا سکتا ہے۔ امیجری کا استعمال بھی قاضی عبدالستار نے خوبی سے کیا ہے۔ وہ باہم متضاد اشیاء میں توازن و تناسب پیدا کر کے اپنے اسلوب کو رزم و بزم کی اُس کیفیت سے ہمکنار کرتے ہیں جو اُن کے انانیتی اسلوب کو اسلوبِ جلیل کی حدود میں داخل کر دیتی ہیں۔ قاضی صاحب اکثر مترادفات کے حسنِ استعمال سے اسلوب کو خطیبانہ رنگ دیتے ہیں اور اس کے لیے استعاروں کا بھی استعمال کرتے ہیں اور تشبیہات کا بھی۔ اُن کی خوبی یہ ہے کہ تشبیہات و استعارات پیش پا افتادہ ہوں یا تازہ، پیش کش کے انوکھے انداز کی

بنا پر عبارت کو رعنائی اور زیبائی عطا کرتے ہیں اور اُن کو اپنے ہم عصروں میں منفرد بناتے ہیں۔ وہ پُر شکوہ الفاظ کے سہارے جو سحر انگیز فضا خلق کرتے ہیں، قاری ناول ختم کر لینے کے بعد بھی اس میں دیر تک اسیر رہتا ہے۔

(۴)

قاضی عبدالستار کے ذکر میں اُن کے اُس دلچسپ تخلیقی تضاد کا ذکر ضروری ہے جو انھیں علی الاعلان ترقی پسند ہونے کے باوجود ماضی کے ایوانوں، سائبانوں، بُرجیوں، محرابوں اور شکار گاہوں میں چکراتا پھرتا ہے۔ قاضی صاحب کے اندر ایک انتہائی رومانی روح ہے جو ہمیشہ پیاسی رہی۔ ''شب گزیدہ'' ہو یا ''حضرت جان'' یا ''پہلا اور آخری خط'' ہر جگہ ایک پیاسی اور بے چین روح چھٹپٹاتی نظر آئے گی، یہ چھٹپٹاہٹ کبھی تجو بھیّا کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے کبھی نجمہ اور اُوشا کی شکل میں۔ ہر جگہ یہ بے چین روح اپنے عصر سے غیر مطمئن اور ماضی کے تئیں ہمدرد نظر آتی ہے۔ یہ ہمدردی ''یک طرفہ حمایت'' نہیں ہے، اسی لیے خالد بن ولید اور صلاح الدین ایوبی کا مطالعہ بھی ہمیں اُس پورے منظر نامے سے مرعوب نہیں کرتا مگر یہ بھی نہیں کہا جا سکتا کہ قاری اس منظر نامے کے تئیں کسی اکتاہٹ یا بوڑدم کا شکار ہوتا ہے، جب کہ ''آگ کا دریا'' کے ابتدائی پچاس صفحات ایسی ہی اکتاہٹ کا سبب بنتے ہیں۔

ادب کی مُعاصر آگہی (جس کی وجہ سے کسی فن پارے کی معنویت نمایاں ہوتی ہے) کی اہمیت کے سب سے بڑے قائل ترقی پسند ادباء اور ناقدین رہے ہیں اور اس نقطۂ نظر سے جَن وادی لیکھک سنگھ سے جڑے ہوئے قاضی عبدالستار کی تحریریں بڑا سوالیہ نشان کھڑا کرتی ہیں ایک طرف ان کے ناول مثلاً ''خالد بن ولید''، ''دارا شکوہ''، ''صلاح الدین ایوبی'' وغیرہ ہیں تو دوسری طرف سماجی شعور کے منکر شمس الرحمٰن فاروقی اور انور سجاد ہیں۔ ایسے میں ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' اور ''خوشبوؤں کا باغ'' کی معنویت کو کیسے نمایاں کیا جائے؟ کیا قاضی عبدالستار، انور سجاد اور شمس الرحمٰن فاروقی تینوں ادیب عہدِ زوال کے تہذیبی منظر ناموں (Deca dent culture) کے مصور یا مجسمہ ساز ہیں؟

یہ سوال اس لیے بھی اہم ہے کہ مذکورۂ بالا ناول نگار دو مختلف رُجحانوں کے دلدادہ ہیں،

اور ادب کی تفہیم کے سلسلے میں لگاتار دو مختلف قسم کے محاوروں کا استعمال کرتے رہے ہیں۔ اِس کے باوجود اگر ان کا تخلیقی خام مواد یکساں، تہذیبی مطمحِ نظر مماثل اور تخلیقی نقطۂ ارتقاز ایک ہے تو قاری کے ذہن میں ایک اشتباہ پیدا ہوتا ہے کہ تحریکی اور رُجحانی مطابقتیں دراصل عصر اور حالات کا نتیجہ ہوتی ہیں مگر تخلیقی رویّوں کا رومانی اور غیر رومانی ہونا، انقلابی اور اصلاحی نظر آنا، ترقی پسند اور رجعت پسند محسوس ہونا، یہ سب کچھ ناول نگار کے تخلیقی باطن کی ایسی کروٹیں ہیں جن کی شناخت کے مراحل میں اگر قاری یا ناقد تعصّبات و تحفظات اور سود و زیاں سے بے نیاز ہو جائے تو اُسے قاضی عبدالستار جیسے ترقی پسند کی رومانیت اور انور سجاد جیسے جدید کی ترقی پسندی پر ایمان لانا پڑے گا۔!!

◆◆◆

’’جوئے رواں میں لرزاں‘‘

’انقلاب کا ایک دن‘

۱۹۹۶ء میں پروفیسر زاہدہ زیدی کا ناول ’’انقلاب کا ایک دن‘‘ منظرِ عام پر آیا۔ اِس میں صرف ایک دن، صبح سے رات تک پیش آئے واقعات کا ذکر ہے لیکن اس ذکر میں ذاتی واردات بھی ہے اور اطراف و جوانب کی ہلچل بھی۔ تقریباً اسی طرح کا تجربہ بہت پہلے سجاد ظہیر نے اپنے ناولٹ ’’لندن کی ایک رات‘‘ میں تکنیکی طور پر کیا تھا۔

زاہدہ زیدی نہ صرف شعور کی رَو بلکہ فلم اور اسٹیج کی جدید تر تکنیکوں سے بھی بخوبی واقف ہیں۔ اُن کے یہاں راوی کے توسط سے ماجرے کو بیان کرنے کے لیے اشعار بھی ہیں، درپردہ اشارے اور تبصرے بھی، اور وجودی طرزِ فکر بھی۔ تصورات کی دُنیا سے اصل واقعات اور ان واقعات کی دُنیا سے تصورات میں واپسی کا بیان بہت دلچسپ اور تسلسل کے ساتھ ہے۔

’’انقلاب کا ایک دن‘‘ کے تین محور ہیں۔ ایک مرکزی کردار اور اُس کی نجی زندگی اور خاندانی پس منظر کا، دوسرا کمیونزم سے وابستہ افکار و خیالات اور ایک خاص عہد میں ہندوستان کی کمیونسٹ پارٹی کا رویہ اور تیسرا علی گڑھ مسلم یونیورسٹی خاص طور سے شعبۂ انگریزی جس میں مرکزی کردار صادقہ ایک طالب علم ہے۔

مصنفہ نے قصہ کی ترتیب کا خاص خیال رکھا ہے۔ سارا ماجرا صرف ایک دن کا ہے۔ اِس اعتبار سے وقت اور مقام کی وحدتوں کا التزام نسبتاً آسان تھا لیکن ناول کی اصل وحدت کا سرچشمہ

مرکزی کردار صادقہ کا عمل اور فکر ہے۔ ایک طالب علم کی واردات اور یونیورسٹی کے تناظر کے اعتبار سے اسے کیمپس ناول قرار دیا جا سکتا ہے۔ [1]

آیئے سب سے پہلے تثلیث کے تیسرے زاویے، شعبۂ انگریزی کے توسط سے کیمپس کو تلاش کریں۔ ناول میں کہیں بھی اس کا ذکر نہیں کہ یہ کیمپس علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کا ہے لیکن علی گڑھ سے واقفیت رکھنے والوں کے لیے اتنے واضح اشارے ہیں کہ شبہ کی کوئی گنجائش نہیں۔ علی گڑھ کو جاننے والے اور علی گڑھ سے ناواقف پڑھنے والوں کے لیے اِس ناول کی اشاریت کچھ مختلف ہو سکتی ہے لیکن ناول کی بنیادی معنویت کی ترسیل اُن لوگوں تک بھی ہو جاتی ہے جو اُس عہد کے علی گڑھ سے واقف نہ ہوں جس کا ذکر ناول میں اشخاص کے نام بدل کر کیا گیا ہے۔

علی گڑھ کا یہ منظر نامہ آزادئ ہند کے بعد، بیسویں صدی کے نصف آخر کی ابتدا کا ہے۔ طلباء اور اساتذہ کے ایک حلقہ میں مارکسی مطمحِ نظر کی فوقیت کے باوجود اُس سے بے اطمینانی کے آثار پیدا ہو چلے تھے۔ قاری، علی گرین ہونے کے ساتھ اگر آرٹس فیکلٹی سے وابستہ رہا ہے تو وہ نہ صرف کیمپس کو پہچان لیتا ہے بلکہ کرداروں کے اعمال و افعال سے یہ بھی جان لیتا ہے کہ ناموں کی تبدیلی کے باوجود جو حضرات اس کے سامنے ہیں وہ پروفیسر حبیب، پروفیسر محمود حسین، پروفیسر بے۔ اے۔ خان، پروفیسر بوس، جناب مختار حامد علی، ڈاکٹر سلامت اللہ خاں، پروفیسر خورشید الاسلام، پروفیسر علیم، پروفیسر منیب الرحمٰن، پروفیسر عرفان حبیب، ڈاکٹر اختر انصاری، سلطان نیازی اور دوسرے کئی جانے پہچانے چہرے ہیں۔ یہ سب اپنی وضع قطع، چہرے مہرے اور رکھ رکھاؤ کے انداز سے نمایاں ہوتے ہیں۔ اسی لحاظ سے یہ ناول دلچسپ اور متنوع کرداروں کا ایک نگار خانہ کہا جا سکتا ہے لیکن افراد سے قطع نظر اہمیت اُن ذہنی رُجحانات کی ہے جو ڈاکٹر ذاکر حسین کے عہد میں پرورش پا رہے تھے اور جن کے ٹکراؤ کا اندازہ یہ ناول پڑھنے سے بخوبی ہو سکتا ہے۔

دوسرے پہلو یعنی کمیونزم کو دیکھیے۔ ناول کا عنوان، نمائش میں پارٹی کی دُکان یا پھر اُن کتابوں کا خصوصی ذکر جو مارکسی دانشوروں کی ہیں۔ بھوک ہڑتال، احتجاج کرنے والے طلباء پر مظالم، پارٹی کے لیڈروں کی سخت گیری اور تنگ نظری، پھر ناول کے مرکزی کردار کا وہ گھر جس کے بارے میں مصنفہ نے لکھا ہے:

> ’’ سُرخ اینٹوں کا مختصر سا مکان، کیمپس میں ریڈ ہاؤس یعنی Marx Mansion کے نام سے مشہور تھا۔‘‘

ناول کے مرکزی کردار کے ذہن میں جو اضطراب ہے وہ ہندوستان کی آزادی کے بعد اُس شکستِ طلسم کا آئینہ ہے جس سے اُس عہد کے بیشتر حساس ذہن دو چار ہوئے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد ہماری معیشت قدرے تونگر ہوئی مگر ساتھ ہی اُس نے ایک ایسے منفعت پسند اور بازی گر سازشی معاشرے کو بھی جنم دیا جس سے نئی نسل کو لاشعوری طور پر یہ احساس ہونے لگا کہ اُن کے لیے راہیں مسدود، امکانات مبہم اور فریب دینے والے ہیں۔ موقع پرست، بے غیرت سیاستدانوں اور نوکر شاہوں کا ایک ایسا طبقہ اُبھر کر سامنے آ گیا تھا جسے ساری آسائشیں مُہیا ہیں۔ زیبا اور ناز یبا عمل پر، لگام کسنے والا کوئی نہیں ہے۔ حساس افراد اس صورتحال کو بدلنے کے خواہاں تھے، باوجود ایک واضح سیاسی ایجنڈا رکھنے کے وہ یقین اور بے یقینی کی جس عجیب وغریب کیفیت کا سامنا کر رہے تھے، اُس کیفیت کی عکاسی ناول میں بخوبی ہوئی ہے۔

تقسیمِ ہند کے بعد ملک کے مشرقی اور جنوبی خطوں میں انتہا پسند مارکسی تحریک (جو آج کے ماؤ وادیوں کی طرح پُرتشدد بھی تھی) سرگرم تھی وہیں مرکز کے قرب وجوار (مثلاً شمال اور اُس سے متصل خطّے) میں شاید اضافی خوش حالی کی وجہ سے صورتِ حال قدرے مختلف تھی۔

علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں مارکسی رُجحانات درضرور آئے تھے مگر حاوی نہیں ہو سکے تھے کہ یہاں قدیم تہذیبی، معاشرتی روایتیں ہنوز فعال تھیں۔ دانشورانہ سطح پر لیفٹ اور جدید رُجحانات تھے ضرور مگر معتدل۔ کیونکہ مشرقی تہذیب واسلامی اقدار (ہند اسلامی کلچر) مغربی اور عقلی تعلیم کے باوجود کیمپس میں محترم تھیں۔ اساتذہ نے بھی اس ماحول کو برقرار رکھنے میں کلیدی رول ادا کیا۔

علی گڑھ کی سابق طالبہ اور استاد پروفیسر زاہدہ زیدی جو اردو کی ایک اہم شاعرہ، ڈراما نگار اور تنقید نگار ہیں، ہر دور میں (بطور پروفیسر اور ادیب) اِن تضادات کا بغور مشاہدہ ومطالعہ کرتی رہیں۔ مزید برآں اُنھیں یونیورسٹی کے انتظامی امور ومعاملات سے بھی واقفیت تھی، جس کا سلسلہ اُن کی طالب علمی کے زمانے سے شروع ہوا تھا اور اُن کا ذہن اُن ناہمواریوں کا بھی مکمل ادراک رکھتا ہے جس سے مذکورہ یونیورسٹی دوچار رہی ہے۔

HaSnain Sialvi

اِس ناول میں مصنفہ نے یونیورسٹی کے ماضی اور مستقبل کے بجائے اُس عہد پر اپنی توجہ مرکوز رکھی ہے جس کا بحیثیت طالبِ علم انھوں نے براہِ راست تجزیہ اور مشاہدہ کیا تھا۔ کیمپس کے بیان میں احتیاط اور اعتدال کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ پاسِ ادب کو ملحوظ رکھتے ہوئے یونیورسٹی کے بزرگ اساتذہ اور سابق نامور طلباء Surrogate Characters کے ذریعے کردار سازی اس طرح کی ہے کہ کسی کی ہتک، دل آزاری اور بے حرمتی نہ ہو۔ اپنی بے باکی کے لیے جانی جانے والی مصنفہ نے حدِ ادب میں رہ کر کیمپس کی تصویر کشی کی ہے۔

میں نے اس ناول کو کیمپس ناول سے تعبیر کیا ہے جس کی روایت ہمارے یہاں کم کم ہے۔ ہاں کلکتہ یونیورسٹی[۲] کے ایک اسکالر شاشٹی براٹا کا ناول My God died Young کا مجھے علم ہے جو وہاں کے کیمپس کے Rightist افکار کی ترجمانی بطورِ خاص کرتا ہے۔ کردار سب یونیورسٹی کیمپس سے ہی ماخوذ ہیں۔ یہ ناول اُس دور میں لکھا گیا تھا جب نکسل تحریک کے جوشیلوں نے وائس چانسلر، مسٹر ملک کی گردن دبوچ لی تھی۔ Chair اور بزرگ عالم کی تعظیم وتحریم سب کو پرے رکھ دیا گیا تھا۔ ناول میں دو ایک کردار اُس ماحول سے بھی اخذ کیے گئے تھے جو اپنے رویے اور سوچ میں Right Romanticist بلکہ شدّت پسندوں کے نزدیک Reactionary تھے۔ یہ ناول نکسل تحریک کے خلاف ایک پیغام تھا، رومان اور شائستگی کی بحالی کا۔ یہاں بھی زاہدہ زیدی کے ناول کی طرح براہِ راست کچھ نہیں تھا لیکن اظہار میں تخلیقی سلیقگی اور سنجیدگی تھی۔

بہر حال ''انقلاب کا ایک دن'' اپنے پس منظر کی اہمیت کے باوجود بائیس برس کی ایک لڑکی کی ذہنی کشمکش سے عبارت ہے۔ اِس ناول کا یہ پہلو نہ صرف مرکزی بلکہ سب سے فعال اور تابناک ہے۔ ہمیں اس بحث سے سروکار نہیں کہ یہ ناول اصلاً Autobiographical ہے۔ ہم تو ناول کے مرکزی کردار کو فکشن کے ایک کردار ہی کے طور پر سمجھنے کی کوشش کریں گے۔ یہ کردار صادقہ علوی کا ہے۔ صادقہ کی کہانی ایک راوی نے بیان کی ہے۔ وہ ایک روشن خیال اور انقلابی لڑکی ہے۔ انگریزی ادب میں ایم۔ اے۔ کر رہی ہے۔ نہایت ذہین، مہذب اور باشعور ہے۔ اردو شعر و ادب سے بھی گہری دلچسپی رکھتی ہے۔ اردو اور انگریزی کے ڈراموں سے نہ صرف رغبت ہے بلکہ اس میں کردار تک ادا کرتی ہے اور جس طرح ہیملیٹ (Hamlet) کی خود احتسابی اور تشکیک کی

کیفیت کا تجزیاتی مطالعہ کیا ہے، وہ چونکانے والا ہے۔ وہ مقتول بادشاہ کے بھوت کی نفسیاتی تاویل کو نہ صرف نہایت موثر انداز میں بیان کرتی ہے بلکہ ہیملیٹ کے داخلی تجربے کو کچھ اِس زاویے سے اُجاگر کرتی ہے کہ اس کے دائرے میں ہر وہ نوجوان شامل ہو جاتا ہے جو اُس سے اپنے گہرے جذبات کی گونج سن سکتا ہے۔ صادقہ نے اپنی گفتگو میں اس کی بھی وضاحت کی ہے کہ ہیملیٹ کو سچائی کی تلاش تھی۔ اُس کی لڑائی ذاتی اقتدار کی لڑائی نہیں بلکہ ظلم، ناانصافی اور اقتدار کے زوال کے خلاف جدوجہد تھی۔ صادقہ کا لکھا ہوا یہ مضمون ایک علامتی حیثیت رکھتا ہے کہ ہیملیٹ کی کشمکش میں صادقہ اس کشمکش کا عکس دیکھتی ہے جو اُس کی نسل کے لڑکوں اور لڑکیوں کے ذہنوں میں جاری ہے۔

(۲)

ناول ’’انقلاب کا ایک دن‘‘ میں متعدد کردار اپنی رنگا رنگ حرکات وسکنات سے ایک خاص فضا کی تشکیل کرتے ہیں خصوصاً نسوانی کردار، صادقہ، صالحہ، خالدہ اور شاہینہ کے۔ بائیس سالہ صادقہ ادب کی طالبہ ہے۔ ڈرامے اور شاعری سے خاص لگاؤ ہے۔ کمیونسٹ پارٹی کی کارکن ہے۔ بحث و مباحثہ، تقریری مقابلوں، اداکاری، سوشل ورک وغیرہ میں گہری دلچسپی لیتی ہے۔ سنجیدگی اور بُردباری اُسے تصنع سے دُور رکھتی ہے اور اپنے قرب وجوار کے ماحول کو دیکھتے ہوئے وہ فیصلے کرتی ہے جیسے آکسفورڈ اور کیمبرج کی روایات کا چربہ اُتارنے کے بجائے وہ خود وہاں جا کر اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کا منصوبہ بناتی ہے اور وہاں کی قابلِ قدر روایات کو اپنے انداز سے، اپنے طرزِ زندگی میں جذب کرنے کا تہیہ کرتی ہے۔ جذبات سے گُریز اُس کی شخصیت کا خاص وصف ہے لیکن یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اُس نے اپنے جذبات کو جبراً مقفل کر رکھا ہے کہ رومانٹک چویشن کے باوجود اُس کے گرد رومانس کا کوئی ہالہ نہیں ہے صرف ایک مقام پر صادقہ، سلمان زبیری کی توجہ اپنی طرف پا کر ایک ممکنہ رومانی رشتہ کے بارے میں کچھ دیر تک سوچتی ہے جبکہ دو ڈھائی سال چھوٹی اُس کی بہن خالدہ میں وہ بے نیازی اور بے اعتنائی نہیں ہے۔ اس کے خدوخال کو مصنفہ نے اس طرح اُبھارا ہے:

> ’’کھلتا ہوا گندمی رنگ۔ بھوری آنکھیں اور سنہرے سے بال جو اس کے شانوں پر بڑے انداز سے لہراتے رہتے۔ مناسب قد اور سڈول جسم اور ان سب سے زیادہ آنکھوں کی وہ مخمور کیفیت جو بات کرتے ہوئے پیدا ہو جاتی۔‘‘ ص ۱۵

اسی طرح صادقہ کی ۲۷ سالہ بڑی بہن صالحہ بھی خشک مزاج نہیں ہے۔ وہ امریکہ سے اعلیٰ ڈگری لے کر آئی ہے۔ اُس کے بارے میں ناول نگار نے لکھا ہے:

> ''کافی دلکش تھی۔ کھلتا ہوا گندمی رنگ، مناسب قد و قامت اور بڑی بڑی سرگیں آنکھیں جن میں گہرے تفکر کی جھلک ہمیشہ نظر آتی تھی۔'' ص ۱۳

دانشورانہ دلچسپیوں کے ساتھ نسوانی جمال کا ذکر مصنفہ نے اپنی چاروں بہنوں کے لیے ہی نہیں بلکہ اپنی دوست شاہینہ کے لیے بھی اسی لب ولہجہ میں کیا ہے۔ وہ ایک جگہ لکھتی ہیں:

> ''رومانٹک مزاج کی ایک قبول صورت لڑکی تھی اور پھر شرمیلی اس قدر کہ کوئی اس کی طرف دیکھ لے تو کانوں کی لَو تک سرخ ہو جائے اور نازک اندام ایسی کہ ہوا بھی اس کے پاس سے گزرنے سے گھبرائے۔'' ص ۳۶

رومان اور انقلاب کے جذبات کے لمس اس ناول میں نہایت فنکارانہ ڈھنگ سے حسین یادوں کی بازیافت بن گئے ہیں ان کے بارے میں زاہدہ زیدی نے انتساب میں کہا ہے:

> ''اُن یادوں کے نام جن کے دھندلے سائے اس جوئے رواں میں لرزاں ہیں۔''

کیمپس کے مخصوص ماحول، سرگرمیوں اور روز مرّہ کے واقعات سے گزرتا ہوا یہ ناول سوچ کے دائرے کو وسیع تر کرتا ہے۔

''انقلاب کا ایک دن'' کا مرکز و محور ایک ایسی لڑکی ہے جو سب کچھ دیکھ رہی ہے۔ اس دیکھنے کے عمل میں محض فوٹوگرافی یا منظر کشی نہیں بلکہ غور و فکر کی سطح کو بھی ملحوظ رکھا گیا ہے اور لف و نشر کی طرح واقعات کو سمیٹنے اور وسیع کرنے کے حربے کو استعمال کیا گیا ہے۔ شعور سے لاشعور کی طرف رجوع کرنے کے لیے مصنفہ کچھ اس طرح کے الفاظ استعمال کرتی ہیں:

''وہ بھی عجیب دن تھے......ص ۱۰ یا
چھ دنوں کے واقعات کا عکس صادقہ کے ذہن میں اُبھرا......ص ۱۰

یا

ہوا یوں کہ ایک بار......ص ۱۶ یا پھر
تین چار دن پہلے......ص ۱۸'' وغیرہ وغیرہ

اور ماضی کے دریچوں سے حال کی طرف واپسی کچھ اس طرح ہوتی ہے:

> "یکا یک چونک کر صادقہ اپنے تصورات کی دنیا سے موجود کی دنیا میں واپس آئی تو اس نے دیکھا......ص ۲۵"

اس دیکھنے کے عمل کو زاہدہ زیدی نے بڑے ڈرامائی انداز میں نقل کیا ہے۔ قاری دیکھتا ہے کہ صادقہ صبح ساڑھے سات بجے تیار ہو کر اپنی مہم پر نکل کھڑی ہوتی ہے۔ پس منظر میں وہ پانچ بجے ہی اُٹھ گئی تھی اور دستاوئسکی کے شہرۂ آفاق ناول The Idiot کے مطالعے میں کچھ اس طرح محو ہوگئی تھی کہ اسے وقت گزرنے کا احساس ہی نہیں ہوا تھا، اور یہیں سے وقت کی اہمیت اُس کی عُجلت سے ظاہر کردی جاتی ہے اور پھر دن بھر کی تگ و دو کے بعد صادقہ بستر پر لیٹنے سے پہلے بائیں پاؤں میں آئی خراش کی کسک کو محسوس کرتی ہے۔ یہاں لفظ 'بائیں' کا استعمال غور طلب ہے۔ خراش کی یہ کسک پریشان کن تصورات اور شورانگیز سوالات کی شکل اختیار کرتے ہوئے اُس کے ذہن پر یلغار کرتی ہے۔ وہ سوچتی ہے کہ آخر اُس کی منزل کیا ہے؟ شاید انقلاب؟ کیونکہ زندگی اور انقلاب تو لازم وملزوم ہیں۔ لیکن انقلاب کا وہ محدود اور بے لچک تصور جسے پارٹی لیڈروں نے اوڑھنا بچھونا بنا رکھا ہے، وہ اس کی منزل نہیں ہوسکتی تو پھر کیا ہے؟ اچھائی اور برائی، سچ اور جھوٹ کی حدیں کہاں ختم ہوتی ہیں؟ سچ کی مملکت غیر محفوظ کیوں ہے؟ جھوٹ کی فوجیں بار بار یلغار کیوں کرتی ہیں؟ پاکیزگی اور پراگندگی اتنے قریب کیوں ہے؟ زندگی کا سفر پیچیدہ اور دشوار کیوں ہے؟ سوالوں کی بوچھار میں انسانی وجود خود ایک واہمہ بن جاتا ہے۔ اپنے ہونے اور نہ ہونے پر، دونوں ہی صورتوں میں وجود حقیقت بینی کا شکار ہوتے ہوئے شکوہ سنج ہے۔ یہ فلسفیانہ فکر تاریخ کے اُن دریچوں کو کھولتی ہے جب مغربی یورپ کے ادب میں وجودی فلسفے نے سر اُبھارا۔ کامؔو، کافکاؔ، سارترؔ کے ناولوں نے انسان، معاشرہ اور اُس کے نظام میں وجودی رشتوں کو چیلنج کیا۔ باطنی وجود کو اصل مانا اور تمام خارجی رشتوں کو جور و جبر کا منبع بتایا جس کے نتیجے میں مغرب کی تونگر (Affluent) سوسائٹی میں بیگانگی، اجنبیت، اخلاقی قدروں سے بیزاری کو فروغ حاصل ہوا چونکہ برصغیر ہند مدتوں مغرب کے استعماری قوتوں کی کالونی تھا۔ انگریزی زبان ان دونوں سوسائٹی کے درمیان ترسیل کا میڈیم تھی لہٰذا انگریزی ادب اور کلچر سے ہمارا طبقۂ اشرافیہ اور اُس

کے دانشور بے حد قریب ہو گئے تھے پھر انگریزی زبان کے توسط سے دنیا کے بڑے ممالک کا ادب یہاں آسانی سے پہنچنے لگا۔ فلسفۂ وجودیت بھی اسی وساطت سے ہمارے دانشوروں اور ادیبوں کو فراہم ہوا۔

قبل اس کے کہ قاری اس راہ پر کچھ اور آگے بڑھتا کہ مصنفہ اُسے سچائی کی تلاش اور عرفان کے سرچشموں کی کھوج پر اُکساتے ہوئے ناول کو اس طرح ختم کرتی ہیں:

> ’’زندگی کا سفر تو راہ ہموار کا سفر نہیں بلکہ راہ دشوار کا سفر ہوگا، جس میں اُسے خار دار جھاڑیوں سے اُلجھنا ہوگا...... اور اگر سچائی پھر بھی سات پردوں میں مستور رہی تو اسے اپنے وجدان کا بھی سہارا لینا ہوگا اور ذات کی گہرائیوں میں ڈوب کر اس عرفان کو حاصل کرنا ہوگا...... اس جد و جہد سے منھ تو نہیں موڑا جا سکتا...... سفر تو کرنا ہی ہوگا کہ شاید:
>
> منزل عشق بسے دور و دراز است ولے
> طے شود جادۂ صد سالہ بہ آہے گاہے ’’

۱۱۷ صفحات کا یہ مختصر ناول دلچسپ ہے۔ اس کا پلاٹ مربوط اور منضبط ہے واقعات میں منطقی ربط ہے۔ جذبات و احساسات کے وسیلۂ اظہار کے لیے صاف ستھری زبان استعمال کی گئی ہے۔ مکالمے برجستہ ہیں۔ ان میں بے ساختگی کے ساتھ زور اور اثر پیدا کرنے کے لیے محاوروں، تشبیہوں اور صنعت تکرار سے بھی کام لیا گیا ہے۔ فقروں، لفظوں اور مترادِفات کی ایسی تکرار، جس میں صوتی ترنم و تاثر کے علاوہ، جذباتی کیفیات کی اثر انگیزی ہے، اور وہ اس لیے کہ زاہدہ زیدی فطری طور پر شاعرہ ہیں۔ کہانی کی بنت، ماجرا نگاری کے رموز اور کرداروں کی فعالیت اس کے گواہ ہیں کہ وہ ممتاز ڈراما نویس ہیں۔ یہ دانشورانہ سوچ کا ہی نتیجہ ہے کہ نہ صرف مسائل پر مضبوط گرفت نظر آتی ہے بلکہ سماجی، تہذیبی اور سیاسی بندشیں کس طرح انسانی شخصیت پر اثر انداز ہوتی ہیں اور ان کے مابین جو کشمکش ہوتی ہے اس کو بھی زاہدہ زیدی نے فنکارانہ طور پر اپنے بیانیہ کا حصہ بنایا ہے۔

اختتام سے پہلے چند معروضات پیش کرنا چاہوں گا۔ سب سے پہلے ناول کے Ethics (اخلاقی پہلو) سے متعلق عرض کروں کہ یہ ہے Surrogate Novel تخلیقی

اخلاقیات سے صرف نظر کرتا ہے۔ کردار، Setting اور ماحول اِس طرح خلق کیے گئے ہیں کہ قاری بڑی آسانی سے انہیں Decode کر لیتا ہے۔ جیسا کہ میں نے گذشتہ سطور میں کہا ہے کہ یہ فلاں کیمپس، فلاں شخص یا فلاں جگہ ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ اس طرح تخلیق حسنِ ابہام کھو دیتی ہے، دوسرے یہ کہ مقام و شخصیت سیدھے زد میں آتے ہیں۔ عموماً Surrogate ناول یا ڈرامے میں ایسا ہی ہوتا ہے۔ لکھنے والا التباس کو سنبھال نہیں پاتا ہے۔ چنانچہ ایسے ناول یا ڈرامے اُس حلقے کی دلچسپی کا سامان زیادہ فراہم کرتے ہیں جس کو Insiders کا حلقہ کہا جا سکتا ہے جبکہ سنجیدہ ادب کے قارئین کی نظر میں یہ وقتی، ہنگامی اور محدود ٹھہرتا ہے اور یہ کہ مرکزی کردار کے پردے میں مصنف اپنے آپ کو بطور ہیرو پیش کرتا ہے۔ ہم کرشن چندر کو بھولے بیٹھے ہیں ورنہ اس نوع کے Exposing ناول لکھنے کا فن اُن کو خوب آتا تھا۔ وہ مقامیت کو آفاقیت میں تبدیل کرنا جانتے تھے۔ فن پارے کی دائمی قدر و منزلت اسی آرٹ میں پنہاں ہے۔

دوسری بات یہ کہ اِس ناول کے کینوس پر علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے ایک خاص عہد کو مجسم کیا گیا ہے۔ جیسے ہی قاری پر یہ حقیقت منکشف ہوتی ہے، ناول کا کینوس محدود ہو جاتا ہے۔ ناول کو مذکورہ یونیورسٹی کے حوالے سے بڑے کینوس پر لکھا جا سکتا تھا۔ جیسا کہ میں نے عرض کیا کہ جس زمانے کو یہ ناول پیش کر رہا ہے اُس زمانے میں ہندوستان کی دیگر مشہور یونیورسٹیوں میں ادب اور سیاسی سطح پر دو تو نگر رُجحانات کا زور تھا۔ طلباء و اساتذہ اُن رُجحانات کو تحریک کی شکل دینے میں کوشاں تھے۔ World order میں زبردست تغیر آ رہا تھا۔ کیمپس میں فکری تبدیلیاں واقع ہو رہی تھیں۔ ہندوستانی منظر نامے میں بڑے بڑے Characters اُبھر رہے تھے تو اپنے اپنے رول سے متاثر بھی کر رہے تھے، علی گڑھ کیمپس کے حوالے سے اِس ناول میں یہ وسیع تناظر اُبھر نہیں پایا۔ ناول روایتی رومانی نوٹ پر اختتام پذیر ہوتا ہے جبکہ اس کے بڑے ناول میں متبدل ہونے کے امکانات بہت تھے لیکن ایک طرح سے یہ مطالبات حق بجانب نہیں ہیں کیونکہ مصنفہ نے ناول کو ایک کردار اور ایک دن کی واردات کے بیان کا وسیلہ بنایا ہے۔ ایک دن میں ایک آدمی کے ذہن میں کیا کچھ ہو سکتا ہے اِس کا نمونہ جیمز جوائس (James Joyce) کا ناول Ulysses ہے۔ ”انقلاب کا ایک دن“ میں داخلی اور خارجی واقعات کو برابر کی اہمیت دی گئی ہے

اور یہ ناول صرف شعور کی رَو تک محدود نہیں ہے۔

اِن تمام تحفظات کے باوجود ناول کی Readability، زبان و بیان کی برجستگی اور پلاٹ کی وحدت کی بنا پر، بہت زبردست ہے۔ ناول کے جن صفات کا میں نے پچھلے صفحات میں ذکر کیا ہے ناول پڑھ کر آپ خود اندازہ کریں گے کہ ناول پڑھنے والوں کا ایک بڑا حلقہ اس مقناطیسی گرفت کا اعتراف کرے گا۔

حواشی:

۱ : انگریزی میں دوسری جنگِ عظیم کے بعد سے کیمپس ناول لکھے جا رہے ہیں۔ پہلا مشہور ناول Mary Mc Cathey کا The Grove of Academe ہے جو ۱۹۵۲ء میں منظرِ عام پر آیا۔ David Lodge نے دنیا کے پانچ مشہور کیمپس ناولوں میں اس کا شمار کیا ہے۔ خود ڈیوڈ لاج کے کیمپس ناول کو جو شہرت ملی ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ اردو، ہندی میں راہی معصوم رضا، خواجہ احمد عبّاس، انور عظیم، اصغر وجاہت، غضنفر، محمد حسن، نسترن فتیحی اور اُدے پرکاش (کسی حد تک قرۃ العین حیدر کا ناول گردشِ رنگِ چمن) نے اپنے اپنے انداز سے کیمپس ناول خلق کیے ہیں۔ اردو میں ''فسوں''، ''لِفٹ'' اور ''انقلاب کا ایک دن'' اِس زمرہ میں اچھے ناول قرار دیے جا سکتے ہیں۔

۲ : کلکتہ یونیورسٹی کے حالات اور مذکورہ ناول کی تفصیلات سے محترم انیس رفیع نے آگاہ کیا۔ میں ان کا مشکور ہوں۔

۳ : Surrogate کی یہ اصطلاح فلم، ٹی وی میں ایسے اشتہارات کے لیے مستعمل ہے جس کے توسط سے ممنوعہ شے کا پس پردہ اشتہار کیا جاتا ہے۔ مثلاً آج کل شراب کے اشتہار پر قانوناً پابندی عائد ہے چنانچہ وسکی بنانے والی کمپنی کا اشتہار سوڈے یا پانی کو توجہ کا مرکز بناتا ہے، جیسے MacDonald جو اصلاً وِسکی کے لیے مشہور ہے، سوڈا بھی بناتی ہے لہٰذا میکڈانلڈ سوڈے کے اشتہار سے برانڈ کا نام (Mac Donald) ذہن میں تازہ ہو جاتا ہے۔

◆ ◆ ◆

’’فرات‘‘

تشنہ لب انسانیت کا اعلامیہ

حسین الحق نے تاریخ، تہذیب، ثقافت اور معاشرتی شعور سے اپنا تخلیقی نظام قائم کیا ہے۔ انھوں نے فکشن کے رائج سانچوں کو توڑ کر اظہار کے نئے رویّوں کو فروغ دیا ہے۔ ناول ’’فرات‘‘ اس کی واضح مثال ہے جو تشنہ لب انسانیت کا اعلامیہ ہے۔ دو سو چھیانوے صفحات پر مشتمل یہ ناول ۱۹۹۲ء میں شائع ہوا۔ یہ سال صرف بابری مسجد کی شہادت کا سال نہیں بلکہ آپسی رشتوں اور اعتماد کے ٹوٹنے اور بکھرنے کا سال ہے۔ ’’فرات‘‘ کی اہمیت اور افادیت ہر پُر آشوب دور میں اور تشنہ عصر میں محسوس ہوتی ہے لہٰذا حسین الحق نے وقار احمد کے توسط سے پانچ نسلوں پر مشتمل ایک کہانی قاری کے سامنے پیش کر دی اور سوچنے، سمجھنے اور عمل کرنے کے نئے در کھول دیے۔ اس عبرت ناک کہانی میں مرکزیت وقار احمد کو حاصل ہے جن کی پُشت پر ابا جان اور دادا حضرت کی یادیں، سامنے بیٹے بیٹی، پوتے پوتی اور درمیان میں خود وقار احمد اور اُن کی پچھتّر سالہ زندگی کے نشیب و فراز ہیں۔ ابا جان اور دادا حضرت تو پس منظر کا کام دیتے ہیں، پیش منظر میں بڑے بیٹے فیصل کا کنفیوزڈ مگر قابل توجہ کردار ہے جو نہ تو پوری طرح جدید بن سکا اور نہ ہی قدیم روایات سے وابستہ ہو سکا۔ دوسرا بیٹا تبریز ہے جو ذہنی ہیجان میں مبتلا، مذہب سے بے بہرہ، گھر سے بیگانہ اور خود سے اُکتایا ہوا نظر آتا ہے۔ تیسرا کردار بیٹی شبل کا ہے۔ پینتیس سالہ روشن خیال لڑکی شبل جمہوریت، سیکولرزم اور کمیونزم کی دلدادہ ہے اور سب کو اپنے طور پر زندگی گزارنے کا حق دلانا چاہتی ہے مگر فسادیوں کی بربریت کا شکار ہوتی ہے اور:

''جس کے بارے میں کمیشن آج تک فیصلہ نہ کر سکا کہ وہ پولیس کی گولی سے
مری یا حملہ آوروں کے وار سے۔'' (ص ۲۹۶)

''فرات'' کی کہانی بظاہر ایک خاندان کی کہانی کی طرح اُبھرتی ہے لیکن آہستہ آہستہ اُس کا کینوس وسیع ہوتا جاتا ہے اور پھر اس میں ماضی کا جبر، جنریشن گیپ، مذہبی رویے، سیاست، تہذیب، ثقافت غرض زندگی کے مختلف پہلوؤں کے در کُھلتے چلے جاتے ہیں اور وہ بھی اس تخلیقی خوبی اور فنّی چابکدستی کے ساتھ کہ قاری کی دلچسپی ناول کے آخری صفحات تک مسلسل برقرار رہتی ہے۔ آئیڈیالوجیکل مسائل اور اقدار کے تصادم کی عکاسی کے علاوہ مذکورہ ناول اُس کرب کا بھی شدّت سے احاطہ کرتا ہے جس میں ہندوستانی مسلمان تقسیمِ وطن کے بعد سے آج تک عدم تحفظ کے حالات سے دوچار ہیں۔ فرقہ وارانہ فسادات کس طرح صرف مسلمانوں کو جانی اور مالی نقصان پہنچاتے ہیں اور پولیس اُس میں کس طرح برابر کی شریک رہتی ہے، یہ ناول اُس کی نشاندہی کرتا ہے اور لاشعوری طور پر یہ بھی احساس دلاتا ہے کہ مسلمانوں کے پاس یا تو عظمتِ رفتہ کی داستانیں ہیں یا حال کی بدحالیاں۔ اور وہ اِن ہی کے وسیلوں سے جی رہے ہیں، آگے بڑھ رہے ہیں کیوں کہ زندگی کی چاہت بار بار انھیں ٹھونکے مار رہی ہے اور آگے بڑھنے پر اُکسا رہی ہے۔

حسین الحق کا یہ ناول عمل اور ردِّ عمل کے پیہم اور پیچیدہ دام میں گرفتار اُس زندگی کا اعلامیہ ہے جو فرات کی مانند ہے اور جس کے کنارے کھڑی تشنہ لب انسانیت کرب و بلا میں گرفتار ہے اور اُس سے نجات حاصل کرنے کی مسلسل جدو جہد میں لگی ہوئی ہے۔ اس ہمہ گیر علامت کی روشنی میں جو اہم پہلو ہمارے سامنے اُبھر کر آتا ہے وہ یہ کہ قوم کو نہ صرف اپنی تاریخ سے واقف ہونا چاہیے بلکہ اُس سے سبق بھی لینا چاہیے۔

ماضی کی طرف مُراجعت کا سفر کل، آج اور کل کے پُل کو پاٹنے میں معاون ہوتا ہے۔ اِسی کے توسط سے وہ محرکات اُجاگر ہوتے ہیں جو ہمیں مہمیز کرتے ہیں، جدو جہد پر اُکساتے ہیں اور ہمیں Nostalgic بھی بناتے ہیں۔ بس انتخاب کا اہتمام اور واقعات کی روح کو سمجھنا اشد ضروری ہے۔ حسین الحق تقسیم ہند کا ذکر کرتے ہوئے اس سائیکی کو بہت خوبصورت ڈھنگ سے پیش کرتے ہیں:

> ''مملکتِ خداداد اسلامیہ پاکستان اور سیکولر جمہوریہ ہندوستان میں ہندوؤں اور مسلمانوں کے خون سے وہ ہولی کھیلی گئی کہ مہا بھارت کی جنگ ایک چھوٹا سا حادثہ محسوس ہونے لگی اور راتوں رات انسانی تقدیر کے کلنڈر کا ایک ورق زور دار ہوا کے جھونکے سے پھٹ کر کہیں دُور پھینکا گیا اور اب مسلمان ہندوستان میں ایک نمبر کے شہری کا بلاّ لگائے، دو نمبر کے شہری کی طرح زندگی بسر کر رہے تھے۔'' (ص ۱۵)

ناول ''فرات'' اپنی تنظیم کا احساس دلاتا ہے، مسائل سے دو چار کرتا ہے اور حساس قاری کو دیر تک سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔ اِس کے تمام کردار اپنی اپنی زندگی اپنی مرضی سے جینے کے بعد بھی نا آسودہ نظر آتے ہیں اور خود شناسی اور خود دریافتگی کے عمل میں مبتلا ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر تبریز اپنے اردگرد کے حبس زدہ ماحول سے گھبرا کر خود سے پوچھتا ہے کہ:

''میں کیا ہوں؟------ میں کیوں ہوں؟------- میں کب سے ہوں؟''

مگر اُس کے گرد چاروں طرف، دُور دُور تک وہی دُھند اور وہی ہاں نہیں والی کیفیت دکھائی دیتی ہے۔ اِس کردار کا مطالعہ کرتے ہوئے قاری کے ذہن میں کہیں نہ کہیں سے کامو کی کتاب The Myth of Sisyphus کی سچویشن اُبھر آتی ہے جس میں دوسری جنگِ عظیم کے وقت جو ذہنی اور نفسیاتی صورتِ حال پیدا ہو گئی تھی، اس کو موضوع بنایا گیا تھا۔ تقریباً وہی موضوع ایک مختلف کینوس پر ہمیں تبریز کے کردار کے توسط سے ''فرات'' میں نظر آتا ہے۔ سارتر کے ناول ''متلی'' میں وجود کی شناخت اور اُس کی لامعنویت اور زندگی کی بے چہرگی کے احساس کو جس طرح موضوع بنایا گیا اُسی طرح تبریز کے کردار اور اُس کی ذہنی کیفیت پر حسین الحق نے گفتگو کی ہے۔ اس میں کافکا کے افسانہ ''قلب ماہیت'' کا اثر بھی خاصا واضح ہے کہ مذکورہ کہانی میں اسماء کے چیزوں سے یعنی اجزا کے جوہر سے الگ ہو جانے کے تجربہ کا بیان ہے۔ تبریز کے حوالے سے حسین الحق شاید یہ باور کرانا چاہتے ہیں کہ بصارت اور سماعت نے انسانی وجود میں ایسا خلفشار پیدا کر دیا ہے کہ اشیاء کا بنیادی جوہر یا تو گم ہو گیا ہے یا پھر مسخ ہو گیا ہے۔ کائنات اور اشیاء و مظاہر کی تمام مسخ شدہ شکلیں ہی اصلاً ''فرات'' کا خام مواد ہیں۔ کسی فلسفیانہ اور متصوفانہ تصور کو قصہ کا رُوپ

عطا کرنے کا یہ ہُنر حسین الحق کی خاص شناخت ہے۔

''فرات'' کا بنیادی خیال یہ ہے کہ ہر عہد میں سچ کی تلاش کا کرب جھیلنے والا شخص حسینؓ کا پیروکار ہے مگر آج کا یہ پیروکار جاہ و حشم کی بہتی ہوئی ندی کا آرزومند ہے اسی لیے فرات کی روح اُس سے دُور، بہت دُور ہے۔ حسین الحق نے فرات کا استعارہ سیرابی، آسودگی کے طور پر اور حسینؓ کا استعارہ صداقت اور تشنگی کے طور پر استعمال کیا ہے۔ جس کی وجہ سے ناول کا کینوس بہت وسیع ہو گیا ہے۔ تاریخی پھیلاؤ اور فلسفیانہ گہرائی سے بھرپور یہ ناول اظہار و بیان کے مختلف طریقوں کا امتزاج ہے۔ اس کا بیشتر حصہ شعور کی رَو اور فلیش بیک کی تکنیک پر مبنی ہے۔ ناول نگار نے وقار احمد، فیصل اور شبل کی خود کلامی کے ذریعے کرداروں کی ذہنی زندگیوں سے اس طرح پردہ اُٹھایا ہے کہ عصرِ حاضر کی کربناک اور کریہہ تصویر قاری کی نظروں میں پھر جاتی ہے۔

زیرِ مطالعہ ناول انسانی وجود کے مختلف داخلی اور خارجی پہلوؤں کو اس طرح سمیٹے ہوئے ہے کہ اس کے دائرے میں فرد کی شناخت کا مسئلہ بھی گردش کرتا نظر آتا ہے اور جبرِ کائنات کو تصوّر بھی۔ کہانی اس طرح آگے بڑھتی ہے کہ وقار احمد اپنی زندگی اپنی مرضی سے جیتے ہوئے عمر کے آخری حصّہ میں Nostalgia کے ٹرانس میں آجاتے ہیں۔ حال سے اُن کا رشتہ ختم ہو جاتا ہے اور وہ ماضی میں ایک طرح سے محو ہو جاتے ہیں۔ ماضی اور حال کے مابین چھایا ہوا اندھیرا اُنھیں پوری طرح اپنی گرفت میں لے لیتا ہے نتیجتاً زندگی بھر دوسروں کے دُکھ سُکھ میں شریک رہنے والا مخلص انسان خود غرض اور خود پرست کی طرح اُبھر کر ہمارے سامنے آتا ہے۔ جب اُس کا Frustration بہت بڑھتا ہے تو وہ تبلیغی جماعت میں شامل ہو کر گھر چھوڑ دیتا ہے۔

مذہب کے بارے میں روایتی تصوّر نہ رکھنے والا یہ شخص جماعت میں شامل ہو کر تبلیغ کے درس کے لیے نکل تو پڑتا ہے مگر وہاں بھی اُسے اپنے سوالوں کا جواب نہیں مل پاتا ہے کیونکہ وہاں تو:

> ''کبھی زمین کے نیچے کی بات ہوئی، کبھی آسمان کے اوپر کی، گفتگو کے بنیادی نکات بس یہی دو مقامات تھے۔''

جب کہ وقار احمد بدلتے ہوئے عصری تناظر میں مذہبی رُجحانات کے نئے شیڈس کے متلاشی تھے لہٰذا وہ اس جماعت کو چھوڑ کر دوسری جماعت سے رجوع کرتے ہیں اور اُس کے صاحب

اقتدار لوگ انھیں ایک اسکول کا پرنسپل بنا دیتے ہیں۔ مگر وہاں بھی بے قراری کو قرار نہیں مل پاتا ہے اور جب وہ اپنے آپ پر نظر ڈالتے ہیں تو دیکھتے ہیں کہ:

> ''لیکچرر شپ سے سفر شروع ہوا، پروفیسر تک پہنچا۔ بیچ میں ادبی ریاضت، شہرت، عزت، دولت۔ خدا نے کیا نہیں دیا........ پھر پرنسپل حرا پبلک اسکول۔''

اور جب وہ ایک دن:

> ''چھوڑی ہوئی اور اپنائی ہوئی جماعت کے فرق پر غور کرنے لگے تو انھیں احساس ہوا کہ دونوں کے درمیان بنیادی فرق یہ ہے کہ پہلی جماعت ایک Static point پر متحرک تھی اور دوسری ایک متحرک مدار پر گردش کر رہی تھی، پہلی Practice orientation کے ذریعہ اقداری تصوّرِ حیات پیدا کرنا چاہ رہی تھی۔ یعنی نقل سے اصل کی طرف بڑھنا چاہتی تھی اور دوسری اقداری تصورِ حیات کو عملی جامہ پہنانا چاہ رہی تھی یعنی اصل کا ہو بہو عکس آئینۂ عمل کے ذریعہ منعکس کرنا چاہتی تھی۔'' (ص ۲۱۳)

وقار احمد کے پاس سبھی کچھ موجود تھا۔ بس نہیں تھی تو ایک چیز ----اور وہ تھی سکون سے جینے کی ادا، جس کی تلاش میں وہ یہاں تک آئے تھے اور اب خود کو تلاش کر رہے تھے یہ جانتے ہوئے کہ یہ تلاش بے کار بھی ہے اور ناکام بھی کیونکہ:

> ''قدرت نے خود اُن کے سامنے اُن کے کھو دینے اور گم کر دینے کا بے معنی مگر دردناک ڈراما کھیلا تھا۔'' (ص ۷۰)

پل پل بدلتی اِس کائنات میں 'وقت' ہوا اور پانی کی طرح سیّال اور رواں دواں تیزی سے گزرتا رہا۔ فلیش بیک کے جھماکے ہوتے رہے، عکس جلتے رہے، بجھتے رہے، بجھتے رہے جلتے رہے۔ مذہب میں سیاست کی شمولیت اور اُسے اپنے مفاد کی خاطر خانوں میں بانٹ دینا، ان سب سے وقار احمد بہت جلد اوب جاتے ہیں مگر سوال یہ اُٹھتا ہے کہ اب وہ جائیں کہاں؟ بے سمت مسافر آخر کار اپنے پس منظر کی طرف لوٹتا ہے اور یہ پس منظر ہے تصوف کا، جسے وہ کوسوں پیچھے چھوڑ آئے تھے۔ قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ اس مقام پر ناول نگار اس امر کی نشاندہی کرنا نہیں بھولتا ہے کہ

تصوف میں جو جذب کی کیفیت ہے اُسے سمجھنے والے چند لوگ ہی بچے ہیں، عوام تو یہی سمجھتے ہیں کہ وقار احمد کا دماغ پلٹ گیا ہے۔ تصوّف کی طرف لوٹنے کا یہ عمل سیکولر اخلاقیات کی تلاش اور سماج کو مذہب سے اگر زیادہ نہیں تو کم از کم مذہب کے ساتھ ساتھ اُس تہذیبی منظر نامے سے جُڑنے بلکہ دوبارہ جُڑنے کا ایک تخلیقی پیغام ہے۔ اِسے آج کی موجودہ عسکری ذہنیت اور Fundamentalism کے مقابلے پر ناول نگار کا ایک منفرد Creative out look بھی کہا جا سکتا ہے۔

ناول کا ایک اہم موضوع Nostalgia بھی ہے جو وقار احمد کی طرح فیصل کو بھی Attract کرتا ہے۔ فیصل اُس پیڑھی کا نمائندہ بن کر ہمارے سامنے آتا ہے جو نئے اور پُرانے کے بیچ پھنسا ہوا ہے اور بہت زیادہ مضطرب اور بے چین ہے۔ سچ پوچھیے تو یہ کردار نابغانہ تشکیک (Intellectual Confusion) کا حامل ہے پُرانا محلّہ اور نئی کالونی استعارے بن جاتے ہیں دو جنریشن کے۔ پُرانے لوگ جو ابھی بھی قدیم روایتوں اور رسم و رواج سے منسلک ہیں جب کہ نئی پیڑھی اپنے کو ان پابندیوں سے الگ کر کے نئی سوچ اور نئے طرز پر زندگی گزارنے کی جدو جہد کر رہی ہے۔ اس تگ و دو میں سب کو اپنی زندگی اپنے طور پر جینے اور فیصلے خود کرنے کا حق حاصل ہوتا ہے مگر ایک وقت ایسا آتا ہے کہ فیصل کو یہ سب کھوکھلا معلوم ہوتا ہے اور وہ پریشان ہو کر ماضی میں پناہ ڈھونڈھتا ہے کیونکہ یہاں اظہار سے زیادہ جذبہ ہے اور وہاں جذبہ سے زیادہ اظہار۔ اور فیصل جس کی کوئی شناخت نہیں وہ مصلحت کے مطابق اپنے آپ کو ڈھال لیتا ہے لیکن اس کے باوجود اُس کے سرد وجود کی راکھ میں زندگی کی کچھ چنگاریاں دبی ہوئی ہیں جو ذرا سی موافق ہوا چلنے پر بھڑکنے لگتی ہیں اور اس بات کا اشارہ کرتی ہیں کہ اُس کا بھی اپنا ایک Root ہے اور وہ اپنے پُرکھوں کے کچھ خوابوں کا وارث بھی ہے مگر آزادی کے بعد جوان ہونے والے مسلم متوسط طبقے کے زیادہ تر نوجوانوں کی طرح فیصل کے یہاں بھی قوتِ ارادی اور عمل کا فُقدان ہے۔ زندگی جب دوراہے پر لا کر اُسے فیصلہ کرنے پر مجبور کرتی ہے تو وہ گھبرا جاتا ہے اور مصلحتوں کا لال بتی پر اُس کے عمل کی گاڑی ہمیشہ تذبذب کا شکار ہو جاتی ہے جب کہ اُس کا دوست ماتھر مادّی ترقی، لالچ اور ہوس کی علامت بن کر اُبھرتا ہے اور اُس کی مقناطیسی شخصیت کے سامنے وہ ہمیشہ ہتھیار ڈال دیتا ہے۔ گھر

کے ہر فرد نے ماحول سے بغاوت کی مگر فیصل نے ہر اذیت کو برداشت کیا اور وقت کے جبر کے آگے ہتھیار ڈال دیے۔ اور آخر ایک لمحہ میں اُس کو اپنے دادا حضرت کے یہ الفاظ یاد آتے ہیں:

> ''جو اپنے اندر اور باہر کے شیطان سے جنگ میں جیت گیا وہی شہیدِ اعظم بھی ہے اور غازی بھی۔''

درجات کی یہ تبدیلی اور اُلٹ پھیر وقار احمد کے بچوں میں لاشعوری طور پر پیدا ہو جاتا ہے کیونکہ وقار احمد خود جس ماحول میں پیدا ہوئے تھے وہ ایک اوسط درجہ کا مسلم ماحول تھا۔ وہ اس ماحول سے اپنے آپ کو نکال تو لائے تھے مگر اپنے کو کبھی ماضی سے الگ نہ کر پائے حالانکہ حال میں اُن کے پاس سب کچھ تھا۔ بچے، خوبصورت گھر، عزّت، بڑے ادیب ہونے کے ناطے مختلف انعامات بھی مل چکے تھے۔ اس کے علاوہ انھیں اور کیا چاہیے تھا مگر وہ اپنی اماں، اپنے ابا، اپنے دوست اور اپنے عہد کو عمر کے اس آخری حصہ میں Miss کرتے تھے، اُس کے لیے بے چین اور بے قرار ہو رہے تھے۔ شاید زندگی اسی کا نام ہے کہ وہ جہاں سے شروع ہوتی ہے ایک بار پھر اُس کی طرف لوٹ جانے کے لیے بےچین رہتی ہے۔ پھیلنے اور سمٹنے کا یہ عمل ماضی کے دریچوں کو کھولتا اور حال کے دروازوں کو آدھا کھلا اور آدھا بند رکھتا ہے۔

شعور کی رَو کی تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے ناول نگار نے وقار احمد اور فیصل کو ماضی اور حال میں ڈوبتے اور اُبھرتے دکھایا ہے۔ وقار احمد تو ماضی میں زیادہ تر ڈوبے رہتے ہیں اور حال میں کم ہی نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر صفیہ خالہ کی بیٹی شمّی سے اُن کا عشق جوانی کی ابتدا میں ہوا اور وہ ہمیشہ ان کے لیے بس پرچھائیں بنی رہی۔ وقار احمد نے اس پرچھائیں کو حقیقت میں بدلنے کے بہت جتن کیے مگر:

> ''سات تہوں میں اپنا آپ چھپا کر اور سینت کر رکھنے والی یہ بورژوا، مہاجنی نظام کی پروردہ، آدھی کھلی آدھی چھپی، ہاں اور نہیں کے حِصار میں گُم، ڈرپوک اور بے وقوف لڑکی کسی طرح بھی پوری کی پوری اس کے سامنے آ جائے لیکن پرچھائیں پرچھائیں ہی رہی۔'' (۷۰)

اور آخر کار اُس کی شادی کسی اور سے ہو جاتی ہے اور وقار احمد دل مسوس کر رہ جاتے ہیں البتہ اُن

کا یہ عشق زندگی بھر اُن کے ساتھ رہتا ہے۔ دراصل ناول نگار نے عشق کے جذبہ کو ایک بڑے کینوس میں اُبھارا ہے۔ یہ عشق مذہب سے بھی ہو سکتا ہے، وطن سے بھی، قدروں سے بھی اور اشخاص سے بھی۔ اور یہی عشق عصرِ حاضر کی سب سے بڑی ضرورت ہے جو انسان میں پروان چڑھنے والی حیوانیت کو ختم کر سکتا ہے۔ مذہبی جنون کو تحلیل کر کے آپسی بھائی چارے کو فروغ دے سکتا ہے:

''اور تب وقار احمد نے دنیا کو ایک نئی نظر سے دیکھا۔
ایسی نظر جو اِس سے پہلے اُن کا مقدر نہیں تھی۔
دُنیا----اور اُس کے مظاہر
کائنات-----اور اُس کے اسرار
وجود-----اور اُس کی پیچیدگیاں
حیات----اور اُس کی لطافتیں، کثافتیں، سرگرانیاں اور سبک ساریاں۔''

(ص۸۰)

ناول کا ایک اور اہم کردار تبریز جونئی پیڑھی کا استعارہ ہے۔ اس کی شبیہ اس طرح اُبھرتی ہے:

''جھلاہٹ میں گرفتار، اپنے آپ سے اور اپنے ماحول سے غیر مطمئن سارے
زمانے سے شاکی، اپنے خواب سے بے خبر اپنی آنے والی صبحوں سے نا آشنا کسی
پروگرام کے تحت زندگی کب بسر کر پایا ہے؟'' (ص۱۵۱)

اس کا کوئی ماضی نہیں ہے۔ یہاں تک کہ ماں، باپ کی محبت بھی نہں ہے کیونکہ بچپن میں ماں کا انتقال ہو جاتا ہے اور باپ اُس کی پرورش نوکرانی کے سپرد کر دیتے ہیں۔ نئی جنریشن نے کس طرح اپنے بڑوں کو رد کر دیا، اس کی بہترین مثال تبریز ہے۔ اُس کے پاس بیتا ہوا کوئی لمحہ نہیں ہے، کوئی خواب نہیں ہے۔ کوئی ایسی یاد نہیں ہے جو اُسے ملول کر سکے، اُس کی پلکیں نم کر سکے اور وہ ''نہ پانے'' کے درد کو سمجھ سکے۔ درد تبریز کے لیے ایک نا قابلِ تفہیم کیفیت ہے۔ اسی لیے وہ لایعنی زندگی جینے کا لاشعوری طور پر شروع سے عادی ہو چکا ہے اور اب وہ یہ نہیں سمجھ پا رہا ہے کہ آئندہ اُسے کیا کرنا ہے۔ باپ کے لیے اُس کے اپنے تاثرات کو ناول نگار ان الفاظ میں پیش کرتا ہے:

''نان سنس! اُسے پھر وہ بوڑھا آدمی------وقار احمد------یاد آ گیا جو تبریز

سے آج تک کسی طرح ایڈجسٹ نہ کر سکا۔ پتہ نہیں یہ آدمی کس صدی کی ذہنیت رکھتا ہے، تبریز نے سوچا۔" (ص ۱۳۰)

ناول کا ایک ثانوی مگر سب سے زیادہ ابن الوقت اور مصلحت پسند کردار عنیزہ کا ہے جو اپنے مفاد کے لیے مذہب تک کا استعمال کرنے سے نہیں چوکتی ہے بلکہ ایک بے سہارا عورت کو صرف اس وجہ سے پناہ دیتی ہے کہ اُس کے دم سے گھر میں نماز کی ادائیگی اور قرآن کی تلاوت ہوتی رہتی ہے۔ اُس کے نزدیک قرآنِ حکیم کا مقصد صرف اتنا ہے کہ اُس کی آواز کا گھر میں گونجنا باعثِ خیر و برکت ہے۔ نذر و نیاز کا اہتمام اس وجہ سے کرتی ہے کہ سماج کا نچلا طبقہ اُسے مسلمان ہونے کا سرٹیفکیٹ دیتا رہے۔ گھر کے کسی فرد سے اُسے کوئی دلچسپی، کوئی ہمدردی نہیں ہے۔ کسی بھی عیّار سیاست داں کی طرح وہ دوغلی پالیسی اختیار کرتی ہے۔ شاید یہ ڈپلومیسی ہی اس کی شادمانی کی وجہ ہے جو عصرِ حاضر میں کامیابی کی ضامن بن گئی ہے۔

ناول کا سب سے پُرکشش کردار شبل کا ہے۔ حسین الحق نے اس کردار کو جس موثر انداز میں پیش کرتے ہوئے انجام تک پہنچایا ہے وہ "فرات" کا اصل مقصد اور بے سہارا قوم کو متحرک کرنے کا پہلا مرحلہ ہے۔ ناول نگار قاری کو شبل سے اِس طرح متعارف کراتا ہے:

"شبل! وقار احمد کی بیٹی! مولانا حافظ افتخار دانش کی پوتی، ویمنس کالج کی مایۂ ناز، خوبصورت، اسمارٹ اور تیز وطرار طالبہ!" (ص ۱۰۸)

شبل Idealism کی علامت ہے۔ نئی پیڑھی کی بے حد پڑھی لکھی لڑکی جو خود کفیل بھی ہے اور اپنے فیصلے لینے پر قادر بھی۔ اُس میں اتنی جرات بھی ہے کہ وہ اپنے غلط فیصلہ کا خود احتساب بھی کرلے اور اعتراف بھی۔ ناول نگار نے اس کردار کے توسط سے نہ صرف فرقہ وارانہ فسادات کو موضوعِ گفتگو بنایا ہے بلکہ حساس قاری کے ذہن اور ضمیر کو کچھ اس طرح جھنجھوڑا ہے کہ ۱۹۴۷ء سے لے کر آج تک کے برپا فسادات کے روح فرسا واقعات نظروں کے سامنے پھر جاتے ہیں:

"آگے آگے پولیس کی وین، پیچھے پیچھے ایک مشتعل مجمع! شبل نے دیکھا، مجمع پوری طرح لیس تھا، طرح طرح کی اسلحے، پھاوڑا، کدال، رسّی، لاٹھی، تلوار، ترشول، بندوق، پٹرول، کراسن تیل کا ٹن اور بھرے بھرے تھیلے۔"

(ص۲۷۲)

حسین الحق شبل کے توسط سے نصف صدی سے زیادہ عرصے سے کھیلے جانے والے اس بھیانک کھیل کا منظر بیان کرتے ہوئے محافظوں اور رکھوالوں کے کرداروں پر سوالیہ نشان لگاتے ہیں:

> ''پولیس آفیسر کی آواز سنائی دی! 'سالے' دروازہ کھول دو، نہیں تو دروازہ توڑ دیا جائے گا------ ہمیں پکی خبر ملی ہے کہ تم لوگوں نے گیر قانونی ہتھیار جمع کر رکھا ہے۔'' (ص۲۷۳)

اِس طرح پولیس کی رہنمائی میں مجمع اقلیتی فرقے کے ایک ایک مکان پر ٹوٹتا رہا اور مکان اور مکین دونوں کو تہس نہس کرتا رہا کیونکہ اس مجمع کو ذہنی طور پر اس طرح زہر آلود کر دیا گیا تھا کہ اُن کی پھنکار سے جو بھیانک آواز نکلتی وہ کچھ اِس طرح کی ہوتی:

''زندہ رہتا ہے تو
ہم کو تسلیم کرو
ہم آزاد ہوئے ہیں
دس سو سال سے زیادہ کی محکومی سہہ کر
ہم آزاد ہوئے ہیں!!'' (ص۲۷۶)

قاری تلملا اُٹھتا ہے کہ یہ کیسی آزادی ہے اور یہ کیسا جنون ہے جس کے سایے میں:

> ''بوڑھے رو رہے تھے اور ہاتھ پھیلا پھیلا کر خدا سے دُعا مانگ رہے تھے، ادھیڑ عمر لوگ بوکھلاہٹ میں اِدھر اُدھر دوڑ رہے تھے، نوجوان پتہ نہیں کس چیز سے لڑ رہے تھے، گر رہے تھے------ (رابعہ اور شبل) روتی جاتی تھیں اور جلتی جاتی تھیں۔ دونوں عورتیں جلتی جاتی تھیں اور روتی جاتی تھیں۔'' (ص۲۷۹)

حسین الحق نے آزادی کے بعد کے ہندوستان کے تمام اہم واقعات جو مذہبی، معاشرتی، سیاسی سطح پر انسان کی سوچ میں واقع ہو سکتے ہیں اُن کو بڑی خوبی سے اپنے ناول میں سمیٹ لیا ہے۔ کہیں کہیں تو معنی کی کئی سطحیں نظر آتی ہیں البتہ کہیں واقعات کو شعرا اور سیاسی لیڈروں کے اصل ناموں کے ساتھ من و عن بیان کر دیا گیا ہے۔ اگر یہ روداد اشاروں اور کنایوں میں کہی گئی

ہوتی تو شاید اس کا دائرہ اور بڑا ہوتا اور اثر بھی زیادہ ہوتا کیونکہ فن کار اپنے تخیل اور اُفتادِ طبع سے فن پارے میں ایک ایسی دُنیا خلق کرتا ہے جو حقیقت سے ماخوذ تو ہوتی ہے مگر حقیقت نہیں ہوتی۔

بہر حال آج کا انسان جو چومکھی جنگ لڑ رہا ہے اور پچھلی کئی دہائیوں میں معاشرے میں جس تیزی سے بدلاؤ آیا ہے اُس کو حسین الحق نے نہایت فنکارانہ ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔ قدروں کا زوال، رشتوں کا بکھراؤ، مذہب اور سیاست میں ہونے والی تبدیلیاں، سیاست کے بدلتے ہوئے رُجحانات، بے سمتی، زندگی کی لایعنیت، ذات کی شناخت، آزادی کے نام پر عورت کی پستی وغیرہ مسائل جو اِس دور کے اہم موضوعات ہیں، یہ سب یکجا ہوکر ہمارے سامنے آگئے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ 'فرات' اپنے عہد کا آئینہ بن گیا ہے۔

مذکورہ بالا صفحات میں زیادہ تر گفتگو فرات کے موضوعات کے حوالے سے کی گئی مگر ایک اچھے ناول کو تو موضوع اور اُسلوب دونوں لحاظ سے قابلِ مطالعہ اور قابلِ توجہ ہونا چاہیے۔ میں نے اس پہلو سے جب غور کیا تو احساس ہوا کہ فرات کی تکنیک کے سلسلے میں چند باتوں کا تذکرہ بطورِ خاص ضروری ہے-------

پہلی بات! اگر واقعہ کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو شاید عصرِ حاضر کا بڑا ناول قرار دیا جائے گا جس میں کوئی خاص واقعہ یا بنیادی خیال پیش کرنے کا ارادہ نہیں دکھائی دیتا۔ بظاہر یہ بات بڑی عجیب سی لگتی ہے اور پہلی نظر میں شاید قابلِ اعتراض بھی محسوس ہو مگر آل احمد سرورؔ کے مضمون ''فکشن کیا، کیوں اور کیسے'' کی مندرجہ ذیل سطریں جس کی نگاہ سے بھر گزری ہوں گی وہ سرورؔ صاحب کے خیالات کی روشنی میں ناول پر ایک نئے سرے سے غور کرنے پر مجبور ہوگا۔ پہلے سرور صاحب کا خیال ملاحظہ ہو۔ وہ فرماتے ہیں:

> ''ناول کا موضوع انسانی رشتے ہیں اسی لیے اس میں حقیقت ایک مقررہ، پہلے سے طے شدہ عقائد کے مجموعے کی شکل میں نہیں بلکہ حقیقت کے اس تجربے کی شکل میں ہوتی ہے جس کا ایک ارتقائی عمل ہے.........میں نے جرمن، روسی، فرانسیسی، انگریزی، امریکن تہذیبوں کی روح کو ان ملکوں کے ناولوں کی مدد سے بہتر سمجھا ہے۔ انھیں سے یہ اندازہ ہوا کہ ان ملکوں میں سماج کس طرح بدلا

> ہے۔ برادری اور خاندان کے تصور میں کیا انقلاب ہوا ہے۔ انفرادیت پر کیوں زور بڑھا ہے۔ طبقے کس طرح بدل رہے ہیں اور شہروں کی کشش کیا رنگ لا رہی ہے۔ پھر ان سے یہ بھی معلوم ہوا کہ فرد کے ذہن میں یا باطن میں کیا انقلاب ہوا ہے، عقائد کس طرح شکست ہو رہے ہیں، ایک سیکولر اخلاقیات کس طرح جنم لے رہی ہے۔ شخصیت کس طرح ٹکڑے ٹکڑے ہو رہی ہے، اور پیشے یا سماج کا جبر اُسے کس طرح خانوں میں بانٹ رہا ہے.........ناول معصومیت کے علم سے تجربے کی منزل تک کے سفر کا بیان ہے۔ اس نادانی سے جو بڑے مزے کی چیز ہے، یہ آدمی کو زندگی کے واقعی روپ کے عرفان تک لاتی ہے.........ناول کے ہیرو کے سفر کو نارتھ روپ فرائی نے Quest یا تلاش کا نام دیا ہے جو ایک محدود فضا سے ایک وسیع فضا کے لیے ہے۔ یہ تلاش زمان و مکان دونوں میں ہو سکتی ہے۔ اس جستجو کی منزل آئے یا نہ آئے مگر ناول کا ہیرو آخر میں یہ رمز پالیتا ہے کہ ہیروازم کے لیے کوئی مستقبل نہیں ہے اور وہ خود بھی ایک بالکل معمولی آدمی ہے۔"

(اردو فکشن، مرتبہ پروفیسر آل احمد سرور، ص ۴-۷)

آل احمد سرور کے خیالات کی روشنی میں اگر "فرات" کے اسلوب اور تکنیک پر نگاہ کی جائے تو احساس ہوگا کہ (جیسا کہ میں عرض کر چکا) اِس ناول کا کوئی بندھا ٹکا پلاٹ نہیں ہے۔ یہ ناول تو زندگی کا ایسا رزمیہ ہے جس میں زندگی، عام آدمی کی زندگی بے سوچے سمجھے بغیر کسی منصوبے کے بسر ہوتی چلی جاتی ہے۔ یہ ناول بھی بالکل اسی طرح خود بخود بیان ہوتا اور بیان کرتا چلا جا رہا ہے۔ آل احمد سرور کہتے ہیں "اب پلاٹ پر اتنا زور نہیں جتنا تھا۔" اس ناول میں بھی پلاٹ پر نہیں زندگی پر ارتکاز ہے اور زندگی کی سڑک پر "کچھ بلب روشن ہیں، بلبوں کے نیچے اور کچھ دور تک روشنی ہے اور بیچ میں اندھیرا۔"

اِسی طرح پورے ناول میں حقیقت کسی مقرّرہ صورت میں سامنے نہیں آتی۔ بے باک اور نڈر تجربے کی طرح تجربہ کنندہ پر آہستہ آہستہ حقیقت کھلتی ہے۔ وقار احمد "صاحب بہادری" سے

تصوّف کی طرف لوٹتا ہے۔ اُسے سیکولر اخلاقیات کی تلاش کا عمل بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ تبریز بڑے شہر کے سمندر میں گُم ہو گیا۔ قطرہ سمندر میں مل کر کب کسی کو نظر آیا۔ فرد کے ذہن میں اُس کے باطن میں ہونے والی تبدیلیاں، عقائد کی شکستگی، پیشے اور سماج کا جبر، بدلتا ہوا تہذیبی منظر نامہ، آزادی کے پہلے کی معصوم مذہبیت سے وقار احمد کی بیوی اور عنیزہ کی اُس مکار مذہبیت تک جو اُسے گھر میں اپنے بجائے دوسروں سے قرآن پڑھوا کر برکت بٹورنے کا گُر سکھاتی ہے۔ ایک تہذیب کے اُجڑنے اور دوسری تہذیب کے برگ و بار لانے کا جو خوبصورت منظر ص ۱۴۵ سے ص ۱۵۷ تک اور ص ۲۲۶ سے ۲۵۱ تک پیش نظر ہے، ایسا زندہ منظر نامہ تو میں نے حسین الحق کے کسی معاصر ناول نگار کے یہاں نہیں پایا۔ سرور صاحب کہتے ہیں: ”ناول معصومیت کے علم سے تجربے کی منزل تک کے سفر کا بیان ہے۔“ اِس قول پر بھی یہ ناول پورا اُترتا نظر آتا ہے۔ ناول فرات ص ۹ سے شروع ہوتا ہے۔ ص ۹ کی ہی ایک صورتِ حال ملاحظہ کیجئے:

> ”بی اے۔ میں آنرس لینے سے پہلے سارے زمانے سے مشورہ کیا جاتا تھا اور
> متفقہ رائے کے سامنے سرِ تسلیم خم کر دیا جاتا تھا۔“

پھر ص ۱۰ پر ایک منظر دیکھیے:

> ”وقار احمد چپکے سے باورچی خانے میں گھُس جاتے۔ اماں گرم گرم روٹیاں پکا
> کر دیتی جاتیں اور وہ اکڑوں بیٹھے پیالے میں رکھے شوربے میں روٹیاں بھگو
> بھگو کر کھاتے جاتے۔“

پھر ص ۱۲ کا ایک منظر ملاحظہ کیجئے:

> ”بغل کے ہال میں بچے پڑھ رہے تھے۔
>
> “A for Apple, B for Bag, C for Cat, D for Dog”
>
> اور تب وقار احمد آہستہ سے بڑبڑائے..........
>
> ”الف زبر آ، ب زبر با، ت زبر تا، ث زبر ثا، ج زبر جے.........“ پڑاخ سے
> ایک جھانپڑ پڑا............ وقار احمد کو سکندر مولی صاحب یاد آ گئے..........“

اور یہ معصومیت تجربے کی منزل تک پہنچ کر کربِ آگہی کے کسی منطقے پر مسافر کو ایستادہ کرتی

ہے اِس کے لیے ناول کے آخری صفحے کی آخری سطریں ملاحظہ ہوں:

> ’’میں تو ایک نہایت حقیر فقیر معمولی آدمی ہوں...... یہ معمولی آدمی کائنات کے اتنے بڑے رزمیہ میں اپنے رول کا خود تعین کیسے کر سکتا ہے؟...... جیتنا یا ہار جانا دونوں میں سے کسی پر بھی تمھارا اختیار نہیں ہے۔ تم زندہ رہنے اور جھیلنے کے لیے پیدا کیے گئے ہو اور تمہاری بدقسمتی یہ ہے کہ کوئی انا تمہاری دشمن نہیں ہے!‘‘

کسی انا کا دشمن نہ ہونا دراصل باعثِ تحرک (Motivating element) کا موجود نہ ہونا ہے۔ اور یہ آج کے عہد کا ایک بڑا المیہ ہے۔ سرور صاحب کہتے ہیں:

> ’’ناول کا ہیرو آخر میں یہ رمز پالیتا ہے کہ ہیروازم کے لیے کوئی مستقبل نہیں اور وہ خود بھی ایک بالکل معمولی آدمی ہے۔‘‘ (ص ۷)

’’فرات‘‘ کا فیصل وقار احمد اعتراف کے مراحل میں کہتا ہے میں تو ایک نہایت حقیر فقیر معمولی آدمی ہوں۔ ہیروازم کے لیے بھی کوئی جگہ نہیں۔ فیصل خود سے ہم کلام ہے ’’جیتنا یا ہار جانا دونوں میں سے کسی پر بھی تمھارا اختیار نہیں ہے۔‘‘ جستجو، تلاش اور حقیقت نے بالآخر اُسے عرفان کی اُس منزل تک پہنچا دیا جہاں بدقسمتی سے کوئی انا اُس کی دشمن نہیں ہے۔ متحرک رہنے کی کوئی وجہ نہیں ہے کوئی Motivating element نہیں ہے نتیجتاً شخصیت ٹکڑے ٹکڑے ہو رہی ہے اور سارے کا سارا منظر نامہ جبر کے حصار میں ہے۔ ایک کامیاب ناول کے لیے تکنیک کے نقطۂ نظر سے جن عناصر کو ناول کے بیان میں معاون ہونا چاہیے وہ سارے عناصر یہاں بحیثیت تکنیک روبہ کار ہوتے نظر آرہے ہیں۔

تکنیک کے حوالے سے اس بات کا بھی تذکرہ ضروری ہے کہ جب میں ص ۱۵۸ سے ۱۶۳ تک پہنچا تو احساس ہوا کہ یہ پورا بیان محاورے، تراکیب اور ضرب الامثال پر مبنی ہے۔ پانچ صفحات میں لگاتار بیان کے لیے جو تکنیک استعمال کی گئی ہے اور بیانیہ کا جو کلاسیکی انداز ہے وہ اس بات کا احساس دلاتا ہے کہ اس ناول میں ناول نگار شعوری طور پر بہت چوکنا رہا ہے۔ یہاں ’’کاتا اور لے دوڑی‘‘ کا منظر نہیں ہے بلکہ ایک سوچا سمجھا، ٹھہر ٹھہر کر بیان کیا ہوا بیانیہ ہے اور اس لحاظ سے یہ دلچسپ امر ہے کہ حسین الحق نے ’’فرات‘‘ کا موضوع تو زندگی کو بنایا اور زندگی، عام آدمی کی

زندگی، بغیر کسی ارادے کے خود بخود بسر ہوتی چلی جاتی ہے اور اس کی تدبیر و تقدیر سب کچھ غیب کے ان دیکھے پیالے سے آپ ہی آپ قطرہ قطرہ گرتی رہتی ہے اور ہر پل اس عام اور معمولی آدمی کو یہ احساس ہوتا رہتا ہے کہ ''اچھا یہ ہے میرا حاصل ۔'' مگر اس بے ارادہ حصولیابی کی تخلیقی روداد قلم کرتے ہوئے حسین الحق بہت چوکنا اور فنی لحاظ سے چاق و چوبند رہے ہے۔

قدرتِ بیان کا بہترین نمونہ ہونے کے ساتھ ساتھ ''فرات'' کا ایک اور اہم پہلو ہے، میرابائی کے دوہوں کا استعمال۔ بظاہر یہ عجیب سی بات لگتی ہے کہ ناول کے واقعاتی پیرائے میں مسلسل اور متعدد دوہوں کے استعمال کی کیا ضرورت آن پڑی۔ سرسری طور پر تو کہا جا سکتا ہے کہ یہاں نثر شاعری سے اکتساب کرتی نظر آرہی ہے مگر معاملہ کچھ اتنا سیدھا سادہ نہیں ہے۔ یہ بھی ایک شعوری عمل ہے جسے ناول نگار نے تکنیک کے طور پر استعمال کیا ہے۔ یہ منظر ص ۲۶۲ سے ص ۲۶۵ تک دستیاب ہے۔ اِس منظر کا سیاق و سباق یہ ہے کہ ناول کا مرکزی کردار وقار احمد جماعتِ اسلامی اور تبلیغی جماعت دونوں سے الگ ہو چکا ہے اور اب اس کشمکش کا شکار ہے کہ وہ کدھر جائے۔ انسانی زندگی میں یہ لمحہ عام زبان میں لمحۂ جمود کہا جاتا ہے مگر یہ جمود تو دراصل تعطل ہے، ایک وقفہ Pause جس میں تخلیقی اذہان ایسی اُوب اور بورڈم (Boredom) سے گزرتے ہیں جو انھیں کسی نئے منظرنامے کا ناظر بننے، اُس سے جُڑ جانے اور پھر خود ایک نیا نظارہ خلق کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ اس کے لیے مختلف تخلیق کار مختلف Tools استعمال کرتے ہیں۔ چونکہ حسین الحق کے ہم عصروں کے یہاں ناسٹیلجیا (Nostalgia) ایک بڑی طاقت رہا ہے اور سبھی نے اس کے سہارے وقت کی طنابوں کو کھینچتے ہوئے آگ کے دریا کو پار کیا ہے۔ حسین الحق نے بھی اس تکنیک کو بخوبی برتا ہے۔ وہ اِس معطّل لمحے میں اُلٹا چلتے ہیں اور محبوب الٰہی کی خانقاہ، بابا فرید کی محفل، شاہ ولی اللہ دہلوی، مرزا مظہر جانِ جاناں، مولانا فخر الدین دہلوی سب کی مجلسوں سے گزرتے ہوئے خود احتسابی کے کوچے میں داخل ہو جاتے ہیں۔ یہ سارا مرحلہ رویّوں اور Attitude کو کتھا بنانے کا ہے۔ ظاہر ہے اِس کتھا یاترا میں ''ہجر'' بنیادی Motivating Point ہے۔ یہ ہجر جسے پورے ناول میں وقار احمد لگاتار جھیلتے ہیں، اُن کے بھائی، اُن کے ہم زاد کا ہے۔ ناول کی ابتدا سے ناول کی انتہا تک وقار احمد اِس بھائی کا ہجر جھیلتے رہ گئے، بھائی کا انتظار کرتے رہ گئے مگر بھائی نہ

آیا۔ یہ ایک علامتی ہجر ہے۔ آدمی ساری زندگی کسی نہ کسی ہجر میں مبتلا رہتا ہے اور وصل کی گھڑی نہیں آتی۔ وقار احمد ’’ہجر کے اس ظالم پل میں یادوں کی سیج پر پی کی راہ تکتی دُلہن کا روپ دھارن کر چکے تھے۔‘‘ (ص۲۶۲) اور اسی مقام پر میرا بائی نے وقار احمد کا ہاتھ تھاما اور آہستہ سے سمجھایا: ’’میں ورہنی بیٹھی جاگوں، جگت سب سووے ری آلی‘‘ اور پھر میرا بائی ناول کے مرکزی کردار کو ہجر کے مہا ساگر میں اِس طرح ڈبکیاں دینے لگیں کہ سارا سمندر اُن پر سارے کا سارا کھل گیا۔ ایک منجمد صورتِ حال (Static Situation) کو متحرک بنانے کے لیے اور کردار جو جمود سے کسی ممکنہ عمل یا بے خیالی سے کسی خیال اور نقطۂ نظر تک پہنچا دینے کے لیے میرا بائی کا دوہوں کا یہ استعمال اپنے آپ میں کامیاب بھی ہے اور منفرد بھی۔

ناول کے اس تفصیلی جائزہ کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ ’’فرات‘‘ اپنے موضوع کی ہمہ گیریت اور اُسلوب کی نُدرت کی بنا پر زندہ رہنے والا ناول ہے حالانکہ جس زمانے میں فرات شائع ہوا (۱۹۹۲ء) اُسی زمانے میں کچھ اور ناول بھی شائع ہوئے۔ اشاعت کے ابتدائی دو تین برسوں میں ’’فرات‘‘ کی بہ نسبت دوسرے ناولوں پر زیادہ گفتگو ہوئی مگر گزشتہ برسوں میں ناقدین اور قارئین نے آہستہ آہستہ جس طرح ’’فرات‘‘ کی طرف توجہ کی ہے اور جس طرح یہ مسلسل حوالے میں آ رہا ہے اُس سے یہ بات واضح ہے کہ کچھ اور ناول جادو کی طرح سر چڑھ کر بولے ہوں تو بولے ہوں مگر حسین الحق کے ناول ’’فرات‘‘ میں ایک ایسی سچائی ہے جو آہستہ آہستہ اپنا اثر دکھاتی ہے اور اُس وقت اپنا کام شروع کرتی ہے جب جادو کا اثر ختم ہو جاتا ہے۔

◆ ◆ ◆

عبدالصمد کے ناول

عہدِ حاضر کا تخلیقی رزمیہ

عبدالصمد نے اپنے ناولوں میں زندگی کے حقائق کی غیر مشروط جستجو اور شناخت پر توجہ مرکوز کی ہے۔ انھوں نے نئی نسل کی ذاتی سوچ اور نجی مجبوری کو سیاسی اور سماجی نظام سے ہم آہنگ کر کے اُسے ایک تخلیقی جہت عطا کی اور عصرِ حاضر میں زندگی کے تیزی سے بدلتے ہوئے نظام کو سمجھنے اور اس کو فنی شعور کے ساتھ قاری تک پہنچانے کا اہتمام کیا ہے۔ یہ بات کسی حد تک اُن کے پہلے ناول ’’دوگز زمین‘‘ سے متعلق بھی کہی جا سکتی ہے جو ۱۹۸۸ء میں شائع ہوا اور جس کی مقبولیت کے پیشِ نظر ۱۹۹۰ء میں اُسے ساہتیہ اکادمی ایوارڈ دیا گیا۔ ’’دوگز زمین‘‘ کے بعد عبدالصمد چار اور ناول لکھ چکے ہیں۔ قابلِ غور یہ ہے کہ اِس ناول کے بعد ’’مہاتما‘‘، ’’خوابوں کا سویرا‘‘، ’’مہاساگر‘‘ اور ’’دھمک‘‘ کا معیار کیا ہے؟ کیا عبدالصمد پہلی ہی جست میں جس مقام تک پہنچ گئے تھے، اُسے برقرار رکھ سکے ہیں؟ اور اگر کوئی تبدیلی رونما ہوئی ہے تو وہ کس نوعیت کی ہے؟ اسلوب کے اعتبار سے یا تکنیک کے اعتبار سے؟ ان کا طریقِ عمل یا طریقِ کار کیا رہا ہے؟ اور مُعاصر اردو ناول کے منظر نامہ پر وہ کہاں نظر آتے ہیں؟ زیرِ نظر مقالہ، مذکورہ سوالات پر مرکوز ہے۔

عبدالصمد ناول کی دُنیا میں بہ راہِ تقلید نہیں بلکہ اجتہاد کرتے ہوئے، پُرزور آواز کرنے والے قدموں کے ساتھ داخل ہوئے، اور اپنے پہلے ہی ناول سے انھوں نے اردو دُنیا کو چونکا دیا۔ بہادر شاہ ظفؔر تو بدنصیب تھا کہ اُسے کوئے یار میں دوگز زمین میسّر نہیں آئی لیکن عبدالصمد کو دوگز زمین کا

صلہ ملا، پذیرائی ہوئی، درازیٔ عمر کی دعائیں دی گئیں کہ وہ اپنے نوکِ قلم سے سماج میں انقلاب لا سکیں، فرقہ پرستی، تعصب اور تنگ نظری کے بخیے اُدھیڑ سکیں۔

''دوگز زمین'' بہاری مسلمانوں (مشرقی پاکستان میں اردو بولنے والوں) کی جہد انگیز روداد ہونے کے باوجود تمام مہاجرین کی کہانی بن گئی ہے۔ واقعات کی ترتیب، پلاٹ کی بُنت، ماحول کی پیش کش اور کرداروں کے برتاؤ کے اعتبار سے اس ناول کو بہت شہرت ملی۔ اس ناول پر تفصیلی گفتگو (ہند ہم عصر اردو ناول: تقسیم در تقسیم کے حوالے سے) اس مجموعہ (اردو کا افسانوی ادب) میں شامل ہے۔

''دوگز زمین'' قومی یک جہتی اور حُبّ الوطنی کے جذبہ سے معمور خلافت تحریک سے شروع ہوتا ہے اور تمام سیاسی، سماجی، ثقافتی، معاشی اور لسانی خلفشار اور تعصبات کا پردہ چاک کرتے ہوئے قیامِ بنگلہ دیش پر ختم ہوتا ہے۔ فنّی اعتبار سے چُست دُرست یہ ناول جہاں ایک طرف اس کی وضاحت کرتا ہے کہ:

> ''کانگریس اور مسلم لیگ کی بُنیادوں پر گھر گھر تقسیم ہو گئے تھے۔ ہندو مسلمان کا امتیاز لوگوں کے درمیان جگہ جگہ اپنا اَن دیکھا ہیولی کھڑا کرتا پھر رہا تھا۔ پنجاب اور بنگال کے بہت سے علاقوں میں کئی ہندو اور مسلم فساد ہو چکے تھے--- مسلم لیگ والے پاکستان کا خواب دکھا کر جا چکے تھے۔ ان کے جانے کے بعد ہندو مہا سبھا نے ان کے اس خواب کی ایک بھیانک تعبیر کو ہر ہندو گھر میں پہنچانے کا ذمہ لے لیا تھا......'' (ص:۳۱)

فرقہ وارانہ بُنیاد پر اس داخلی تقسیم کے ساتھ ذہنوں کی تقسیم کو بھی عبدالصمد نے مذکورہ ناول میں بڑی مہارت سے پیش کیا ہے۔ تہذیبی اور لسانی ٹکراؤ بھی اس ناول کا بنیادی محور ہے۔ پروفیسر قمر رئیس نے دُرست کہا ہے کہ:

> ''اِس دَہے میں برِّصغیر ہندو پاک میں جو چند ناول لکھے گئے ہیں اُن میں ''دوگز زمین'' اپنے نہایت سُلجھے ہوئے Treatment اور گہری حقیقت نگاری کی وجہ سے نُمایاں رہے گا۔ اس کے کردار میرے وجود کا حصّہ بن چکے ہیں۔ یہ صرف ایک

بین نہیں بلکہ ہندوستان کے لاکھوں مسلمان خاندانوں کی المناک داستان ہے۔"

بلا شبہ ہندوستانیوں خصوصاً مسلمانوں کو بیسویں صدی میں جن مراحل سے گزرنا پڑا ہے، اُس کی نہایت مؤثر عکاسی "دو گز زمین" میں ہوئی ہے۔ اِس ناول کے چار سال بعد "مہاتما" منظرِ عام پر آیا۔ اس کا موضوع "درسگاہوں کا پامال ہوتا ہوا تقدس" قرار دیا جا سکتا ہے۔ طلباء، اساتذہ اور انتظامیہ کے قول و فعل کے مثلث سے ابھرنے والے اس ناول میں تعلیمی اداروں کی حالتِ زار کو نہایت تیکھے اسلوب میں پیش کیا گیا ہے۔ کڑواہٹ دانستہ نہیں، غیر دانستہ طور پر شامل ہوئی ہے، اور شاید اس وجہ سے بھی کہ مصنف خود بھی درس و تدریس سے وابستہ ہے جو تعلیمی معیار کو بہتر بنانے کے لیے برسوں انتظامیہ میں شامل رہا اور جب ذہنی تناؤ نے بیزاری کی شکل اختیار کی تو پرنسپل شپ سے استعفیٰ دے دیا۔ یہی سب کچھ بڑے منظم طریقے سے "مہاتما" میں ہے:

> "آج سماج میں، خاص کر تعلیمی اداروں میں جو سچویشن پیدا ہو گئی ہے اسے روکنا یا اُسے کوئی دوسرا موڑ دینا ہمارے بس کی بات نہیں......"

ناول کا مرکزی کردار، راکیش تعلیمی اداروں میں رائج مجرمانہ بدعنوانیوں کے خلاف صف آرا ہوتا ہے تو اُسے بھی تعلیمی مافیا اپنے حربے استعمال کر کے بے ایمانی کی دلدل میں گھسیٹ لیتی ہے:

> "راکیش جو ایک کنویں میں گر کر پھر وہاں سے رستم کی طرح تڑپ کر باہر نکلا! ......اسے کیا معلوم تھا کہ گھاس پھوس کے پیچھے خسرو نے مسلسل سات کنویں کُھدوا رکھے ہیں۔ اکیسویں صدی کے بڑے سے پھاٹک پر پڑا بڑا سا تالا لگا تھا کیونکہ راکیش اور اس کے ساتھیوں کو اکیسویں صدی میں داخل ہونے کی اجازت نہیں تھی۔" (ص:۱۳۲)

اُستاد شاگرد کے باعزت رشتے کی پامالی کے بعد "خوابوں کا سویرا" سامنے آیا ہے۔ یہاں نئی نسل بے سمتی کا شکار ہے۔ "مہاتما" میں راکیش حالات سے نبرد آزما رہا تو "خوابوں کا سویرا" میں کئی کردار الگ الگ زاویوں سے اپنا تشخص قائم کرتے ہیں حالانکہ ان کا نقش مدھم ہے لیکن وہ اپنے وجود کا احساس کراتے ہیں۔ ضمیر الدین، کلثوم اور انوار کے کرداروں سے واضح ہوتا ہے کہ زمینوں کی تقسیم نے تہذیبوں کا بھی بٹوارہ کر دیا ہے جس سے اتحاد اور یگانگت پر ضرب آئی ہے،

رشتوں کا پاس و لحاظ ختم ہوتا جا رہا ہے۔ عبدالصمد نے اس ناول کو اُن لوگوں کے نام معنون کیا ہے جو ۱۹۴۷ء کے بعد ہندوستان کی سرزمین پر پیدا ہوئے ہیں یعنی وہ نسل جو اس دھرتی کے ذرّے ذرّے سے محبت کرتی ہے، خوشحالی اور سالمیت کی دعائیں مانگتی ہے۔ لیکن اُسی کو شک کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ مصنف قاری کے ذہن میں آہستہ آہستہ یہ تاثر اُبھارنے میں کامیاب رہا ہے کہ بدلے ہوئے نظام کی اس ابتری کے ذمہ دار اقتدار کی سیاست کرنے والے وہ مفاد پرست ہیں جنھوں نے دولت اور طاقت کو آدرش تسلیم کر لیا ہے۔ مُنّا لال اور پنّا لال کے وسیلے سے خواب اور سویرے کی تفسیر و تعبیر کرتے ہوئے ناول نگار نے اشرف المخلوقات سے اپنی مثبت توقعات قائم رکھی ہیں جبکہ ''مہاتما'' میں مثبت کم، منفی پہلو زیادہ نظر آتا ہے۔

عبدالصمد تخیّل کی جدّت سے کم، حقیقت کی سنگلاخی سے زیادہ کام لیتے ہیں اسی لیے پیرایۂ اظہار میں تُندی اور تلخی ہے جس کا اظہار ''مہا ساگر'' میں ہوا ہے۔ اس ناول میں مشترکہ تہذیب اور آپسی رواداری ہے تو نفرت انگیز چہرے اور مکّارانہ طریقے بھی ہیں جن پر کبھی خوش فہمی کا گمان ہوتا ہے تو کبھی انتہائی بے بسی کا احساس۔ پُرانی نسل میں ویاس اور منشی اللہ دین کو ایک دوسرے پر اعتماد ہے۔ اُن میں محبت ہے، رواداری ہے کیونکہ ابھی اُن کے:

> ''بوڑھے ہاتھوں میں اتنی طاقت ہے کہ وہ اپنی عزت، وقار اور مریادہ کی
> حفاظت کر سکیں۔'' (ص:۱۳۰)

مگر اُن کے بچّوں نرنجن اور صلاح الدین میں وسیع النظری اور دور اندیشی کا فقدان ہے۔ دونوں کے ذہنوں میں فرقہ پرست عناصر اس طرح زہر گھولتے ہیں کہ دونوں اپنے اپنے موقف کا مضبوطی سے دفاع کرتے ہیں بلکہ اس کو منوانے کے لیے تمام حربے استعمال کرتے ہیں۔ ناول میں مرکزیت نرنجن کو حاصل ہے۔ وہ ''ہندوستان کی ملی جلی سبھیتا'' پر ریسرچ کر رہا ہے۔ سُپر وائزر، پروفیسر یادو صحیح سمت کی نشاندہی کرتا ہے مگر پروفیسر لکشمی نرائن جسے وہ اپنا روحانی گرو تسلیم کرتا ہے، اس حد تک ورغلاتا ہے کہ اسے منشی جی کی پدرانہ شفقت میں بھی سات سو برس کی حکومت کا اتہاس دکھائی دیتا ہے۔ شُدھ اشُدھ کی لعنت میں مبتلا ہو کر وہ کہتا ہے کہ سکھ، عیسائی، مسلمان، پارسی، یہودی یہاں رہ سکتے ہیں مگر ہندو سماج کا انگ بن کر، Main Stream میں شامل ہو کر

جبکہ اس کے والد کا نقطۂ نگاہ ہے:

> ’’ہماری تہذیب تو وہ مہا ساگر ہے جس میں چھوٹے چھوٹے دریا آ کر ملتے ہیں تو وہ بھی مہا ساگر کا ہی انگ بن جاتے ہیں۔ ہم اپنے اندر احساسِ کمتری کو کیوں جگہ دیں۔‘‘ (ص:۱۳۲)

عبدالصمد نے اس ناول میں بھی مسلم معاشرے کی ذہنی کشمکش کی اچھی تصویر کشی کی ہے۔ آزادی کے بعد مسلمان تذبذب کا شکار ہے۔ نئی نسل کو شکایت ہے کہ اس کو دہشت گرد یا دہشت گردی کا حامل قرار دیا جا رہا ہے، سرکاری ملازمت کے دروازے بند ہوتے جا رہے ہیں مگر ہاشم علی جیسے لوگ بھی موجود ہیں جو نئی نسل کو سمجھاتے ہیں:

> ’’دیکھو بیٹا، اللہ نے ہمیں عقل دی ہے، سوچ دی ہے، ہم صحیح بات سوچیں، یہ ہمارا ملک ہے، ہمیں ہر حال میں اس کی خدمت کرنی ہے اور اسے بنانا سنوارنا ہے۔‘‘ (ص:۱۸۸)

اور اس کے لیے وہ اپنے لخت جگر کو بتاتے ہیں کہ:

> ’’ہم خوب پڑھیں، خوب محنت کریں......صرف اسی سے ہم کامیاب ہو سکتے ہیں اور مقابلے میں آگے نکل سکتے ہیں۔‘‘ (ص:۱۸۸)

زندگی کے روشن اور تاریک پہلوؤں کو محیط یہ ناول قاری کو عصری مسائل سے آگاہ کراتا ہے۔ ویاس جی جب منشی جی سے بے بسی کے عالم میں یہ کہتے ہیں کہ ان حالات میں آپ کسی محفوظ جگہ چلے جائیں تو وہ جواب دیتے ہیں کہ ’’چلّر کے ڈر سے کوئی لنگوٹی چھوڑتا ہے سرکار‘‘ مگر محاورے غلط ثابت ہوتے ہیں، رائی کے پہاڑ بنتے ہیں اور پتھر کے پہاڑ گرتے ہیں۔ دونوں اپنوں کی بے حسی پر آٹھ آٹھ آنسو روتے ہیں اور نئی نسل کو سمجھاتے ہیں کہ نام نہاد خانوں میں منقسم مسائل کو صرف مسائل سمجھا جائے، اُن پر کوئی لیبل نہ لگایا جائے۔

سلیقے سے ترتیب دیا گیا یہ ناول پُر پیچ راہوں سے گزر کر جب عروج پر پہنچتا ہے تو گھٹن کا ماحول ختم ہوتا ہے۔ بند دریچے کھلتے ہیں اور خوشگوار ہواؤں کے جھونکے آتے ہیں۔ اس طرح ناول کسی حتمی نتیجے کے بجائے اس نکتہ پر ختم ہوتا ہے کہ مشترکہ تہذیب اور رواداری کا ’’مہا ساگر‘‘ برقرار

رہے گا اور نرنجن کا بیٹا صلاح الدین کے بیٹے کے ساتھ، ایک دوسرے کا سہارا بن کر زندگی کا سفر طے کرتا رہے گا؟ مگر کیسے؟ کس طرح؟ کیا اپاہجوں کی طرح؟:

> ''نرنجن کا معذور بیٹا اپنے ہم سن کسی دوسرے بچے کے سہارے آہستہ آہستہ چلا جا رہا تھا۔ اُسے اپنے بچے کی بے بسی پر رونا سا آگیا، اس کی دھرم پتنی اس کی اندرونی کیفیت کو سمجھ گئی اور دھیرے دھیرے اس کی پیٹھ پر ہاتھ پھیرنے لگی۔'' یہ کون بچہ......؟'' اس نے اندر اندر اپنے آنسو پیتے ہوئے دریافت کیا۔'' ...... صلاح الدین کا......'' چائے کی پیالی اس کے ہاتھوں میں ڈگمگائی۔ ''صلاح الدین کا......؟'' ہاں جی......وہ بیچارہ بھی پیدائشی لنگڑا ہے، دونوں ایک ہی کلاس میں پڑھتے ہیں اور ایک دوسرے کے سہارے بڑے مزے سے اسکول چلے جاتے ہیں......''۔ (ص:۳۱۱)

''مہاتما''، ''خوابوں کا سویرا'' اور ''مہا ساگر'' ہمارے عہد کی تلخ حقیقت کو ضرور پیش کرتے ہیں مگر ان میں واقعات کی ترتیب، کہانی کی بُنت اور ماحول کی پیش کش اتنی چُست دُرست نہیں ہے جتنی کہ ''دو گز زمین'' میں تھی۔ اسلوب میں بھی وہ بے تکلف اظہار نہیں جس کے لیے عبدالصمد پہچانے جاتے ہیں۔ یہاں ناول کی زبان سے بحث نہیں کیونکہ جس طرح ناول کی کوئی مخصوص تکنیک/ فارم نہیں، اُسی طرح اُس کے اظہار کے لیے کوئی متعین زبان بھی نہیں ہوتی لیکن اس بات کا خیال ضرور رکھا جاتا ہے کہ زبان کے اصول سے چھیڑ چھاڑ نہ کی جائے۔ اس کی آزادی مکالماتی نظام میں تو دی جاتی ہے لیکن مکالموں کے دائرے سے باہر اُسی صورت میں آزادی مل سکتی ہے جب وہ مجموعی طور پر ناول کو تقویت پہنچا رہی ہو۔

مذکورہ تینوں ناولوں کی بہ نسبت ''دھمک'' زیادہ بہتر ہے۔ یہ ناول قاری کو ماضی کی کہانیاں دُہرانے کے بجائے حال پر بھروسہ کرنے والی زندہ قوم بننے پر اُکساتا ہے۔ اس میں بھی عبدالصمد نے سماج سے سیاست کی طرف جست لگائی ہے مگر قرینے سے۔ اُن کا کہنا ہے کہ:

> ''آج کی زندگی میں سیاسی عوامل کا بہت گہرا دخل ہے کیونکہ اب یہ ایوانوں اور قصروں میں مقید نہیں رہی۔ ہر وہ سانس جو انسان کے اندر جاتی ہے اور ہر وہ

> سانس جو اندر سے باہر آتی ہے، سیاسی عوامل سے متاثر ہے...... چوبیس گھنٹوں میں ہم کتنی بار ان کے بارے میں سوچتے اور باتیں کرتے ہیں۔ سیاست انسان کو بہت عزیز ہے اور سیاست سے وہ نفرت بھی کرتا ہے۔ سیاست نے آج ہم کو چاروں طرف سے یوں حصار میں لے لیا ہے کہ ہم اس سے بھاگنا بھی چاہیں تو نہیں بھاگ سکتے......'' (مہاساگر، پُشت پر)

موجودہ سیاسی ماحول میں روز افزوں بدعنوانی کو عبدالصمد نے توجہ کا ہدف بنایا ہے۔ صورتِ حال کو واضح کرنے کے لیے وہ حالات و حادثات کو اس طرح ترتیب دیتے ہیں کہ قاری پس منظر اور پیش منظر دونوں سے واقف ہو جاتا ہے اور یہ محسوس کر لیتا ہے کہ آج جس کو جہاں اور جب موقع مل رہا ہے، اپنی دو اینٹ کی عبادت گاہ بنوا کر دین و دُنیا دونوں کما رہا ہے۔ اس صورتِ حال میں کوئی فلاح و بہبود کا کام کرنا بھی چاہتا ہے تو وہ کیسے کرے اور لوگ کیونکر اس پر اعتبار کریں۔

عبدالصمد کے سبھی ناولوں میں تاریخ و تہذیب، معاشرت اور سیاست مل کر اپنے عہد کے آشوب کی شکل اختیار کرتے ہیں۔ یہ صورتِ حال ''دھمک'' میں بھی ہے۔ بھگوان پور، بھگوان داس اور راجہ رام کے دائرے میں گردشِ ایام جو کہانی سُناتے ہیں وہ آج کی تلخ حقیقت ہے۔ بھگوان پور ایک چھوٹا سا گاؤں ہے جہاں:

> ''ایک خاص ذات کے چند نوجوانوں نے سات کنواری، معصوم اور بے گناہ لڑکیوں کی عزت کی دھجیاں اڑائی تھیں، اور یہ شرمناک منظر ان کے گھر کے افراد کو دیکھنے پر مجبور کیا گیا تھا۔'' (ص:۳۹)

''عزّت کے سبھی لُٹیرے ہتھیار بند تھے۔'' ان اطلاعات سے قاری کو ناول کے لینڈ اسکیپ کا احساس ہو جاتا ہے۔ زمینداری اونچی ذات والوں کی تھی۔ دلت کھیتوں میں کام کرتے تھے۔ سرکاری شرح مزدوری اور حد بندی کا قانون کاغذ پر تھا۔ اُن کے نام ووٹر لسٹ میں تھے، ووٹ بھی پڑتے تھے لیکن وہ خود کبھی ووٹ ڈالنے نہیں گئے تھے۔ تناؤ اور تجسّس سے بھرپور ناول میں پہلا موڑ اُس وقت آتا ہے جب گاؤں والوں کے ذہنوں میں اس اجتماعی عصمت دری کے بعد یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ وہ کب تک ''ہمارا مال، ہماری کھیتی بلکہ ہماری بہو بیٹیوں کی عزت لوٹتے'' رہیں گے؟ اور

وہ ''بُزدلی جو کئی پیڑھیوں سے ہماری ہڈیوں میں پل رہی ہے'' ختم ہوگی۔ بہر حال شیطانی راج کے ردِ عمل کے تصوّر کے ساتھ ساتھ ناول کے چھٹے حصّہ میں احتجاج کے سُر بھی سُنائی دے جاتے ہیں:

> ''سچائی کا سامنا کرنے کی شکتی پیدا کرو۔ ستیہ ایک شکتی ہے، اس سے مُنھ نہیں موڑا جاسکتا۔'' (ص:۳۸)

'بچھڑی جاتی' کا ایک جوشیلا نوجوان راجو، جو ساتویں جماعت پاس ہے، نچلی ذات کی لڑکیوں کی آبروریزی پر سخت احتجاج کرتا ہے۔ طرح طرح کی اذیتیں برداشت کرتا ہے۔ خفیہ پولیس رپورٹ میں راجو کا تعلق اُس انتہا پسند گروہ سے بتاتی ہے جو گاؤں گاؤں ہتھیار تقسیم کرتا ہے اور لوگوں کو ایک طرح سے بغاوت پر اُکساتا ہے۔ وہ انقلاب کا جوش لیے ہوئے نکسلی تنظیم سے جُڑنا چاہتا ہے مگر جائے پناہ کی تلاش میں سیاست کے میدان میں پہنچ جاتا ہے اور ضمیر کی آواز کو دباتے ہوئے بے ضمیری کا شکار ہو جاتا ہے۔ پُر جوش اور حوصلہ مند نوجوان جس کا نام ماں باپ نے شگون کے طور پر راجہ رام رکھا تھا، سیاست کے داؤں پیچ سیکھتے ہوئے سُود وزیاں سے واقف ہو جاتا ہے کیونکہ اِس پُر خار وادی میں اصول و نظریات کی بات تو درکنار شخصی وفاداریاں بھی برقرار نہیں رہتی ہیں:

> ''راج نیتی میں کوئی بات صاف صاف نہیں کی جاتی اور اپنے دل کی بات تو زبان پر کبھی بھی نہیں لائی جاتی ...... یہاں اگر ...... ایک کو بڑھاوا دیا جاتا ہے، دوسری طرف اس کی کاٹ بھی پیدا کر لی جاتی ہے۔ تم صرف سامنے کے فائدے پر مت جاؤ، تمھیں آگے بہت مواقع ملیں گے--- اور راج نیتی موقع کی تلاش ہی کا تو کھیل ہے۔'' (ص:۳۱۲)

راجہ رام عرف راجو کے بعد دوسرا متحرک کردار سُندری کا ہے۔ وہ بھی انتقام کی آگ بجھانے کے لیے نکسل واد کا راستہ اختیار کرتے ہوئے اصول و ضوابط کو بالائے طاق رکھ دیتی ہے۔ پسماندہ گھرانے میں جنم لینے والی سُندری میں ذہانت کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی تھی۔ وہ پڑھائی میں طاق تھی تو کھیل کود میں تیز۔ اُس کا ڈاکٹر بننے کا سپنا تھا جو چُور چُور کر دیا گیا۔ اس نے بھی عورت پن، شرم و حیا، نزاکت، خاموشی کو اُتار پھینکتے ہوئے اپنی بے عزتی کا بدلہ خود لے لیا ہے۔ قاری محسوس کرتا

ہے کہ قانون، سماج اور انتظامیہ کی بے بسی کے باعث اس میں یہ غیر معمولی ہمت اور دلیری پیدا ہوئی تھی۔ اُس کا سفاکانہ طرزِ عمل بھی قاری کو ایک نرم گوشہ کا احساس کراتا ہے اور وہ یہ تمنا کرنے لگتا ہے:

> ''کوئی تعمیری ذہن اس کی رہنمائی کرتا تو اس کی یہ طاقت بے حد تعمیری موڑ لے سکتی تھی۔'' (ص:۲۳۶)

تیسرا کردار پولیس افسر کا ہے۔ جس کا شعبہ استحصال اور سنگ دلی کے لیے جانا جاتا ہے مگر وہ ضمیر کی آواز پر سرکاری ملازمت چھوڑ دیتا ہے اور اپنے ایک دوست کو لکھتا ہے:

> ''ہم تو ایک جابر و ظالم مشین کے ایک معمولی پُرزہ بن کر رہ گئے جو اپنی مرضی سے کھا سکتا ہے نہ پی سکتا ہے، ہنس سکتا ہے نہ رو سکتا ہے، اپنی مرضی سے کسی کو ہنسا سکتا ہے نہ رُلا سکتا ہے۔ ہمیں operate کرنے والے ہاتھ وہ ہیں جن پر ہمارا کوئی اختیار نہیں۔ وہ جب چاہتے ہیں اور جس رُخ پر چاہتے ہیں ہمیں گھما دیتے ہیں، تو کیا واقعی ہمیں پُرزہ ہی بنے رہنا چاہیے......؟'' (ص:۱۳۹)

اور پھر دیکھتے ہی دیکھتے قانون کا محافظ، قانون کی نظروں میں ایک اشتہاری مجرم بن جاتا ہے۔

''دھمک'' کا چوتھا کردار شیلاؔ کا ہے جو سیاسی اور سماجی حلقے میں، اپنی نام نہاد خدمات کی وجہ سے شیلا موسی اور شیلا دیدی کے نام سے جانی جاتی ہے۔ گاؤں کے فرشتہ صفت انسان ماسٹر خودی رام کی بیٹی ہے:

> ''پینتالیس، پچاس کے لپیٹے میں، لیکن رکھ رکھاؤ، سجاوٹ، بناوٹ اور کساوٹ میں اپنی عمر سے کم سے کم پندرہ سال ضرور کم لگتیں۔'' (ص:۷۷)

وہ حاکموں کو عیاشی کا سامان فراہم کرتی ہے۔ اپنے اس گورکھ دھندے میں اُس نے بھگوان پور کی اُن مظلوم لڑکیوں کو بھی شامل کر رکھا ہے۔ جنھوں نے اپنی عصمت کے تار تار ہونے کے بعد اس کے یہاں پناہ لے رکھی ہے۔ اس کا کہنا ہے:

> ''عورت کے لیے کوٹھا اور سیاست کے گلیاروں میں زیادہ فرق نہیں، لیکن سیاست ایک جوا ہے جب کہ کوٹھا ایک طے شدہ منزل۔'' (ص:۹۳)

مذکورہ ناول کا پانچواں کردار کنگ میکر مہیشؔ کا ہے جو راجو کو بتاتا ہے:

> ''راج نیتی تو وہ سمندر ہے...... کہ جس نے ایک بار ڈبکی لگائی، وہ پھر باہر نہیں نکلا، اس لیے نہیں کہ سمندر نے اسے ہڑپ لیا بلکہ اس نے سمندر کو نہیں چھوڑا......'' (ص:۲۵۸)

کرداروں کے اس نگار خانہ میں قصہ اپنی تمام پیچیدگیوں کے ساتھ بھی واضح شکل میں ہے۔ عبدالصمد کرداروں کی داخلی اور نفسیاتی جہت پر توجہ دیتے ہیں لیکن پیچیدگیوں کی تہوں کو کھنگالنے کے بجائے کرداروں کے قرب و جوار میں ہونے والی نیرنگیوں کا عمیق مشاہدہ کرتے ہیں، اور پھر اپنے محسوسات کو صفحۂ قرطاس پر منتقل کر دیتے ہیں۔

وہ کبھی کبھی جزئیات نگاری پر اس حد تک توجہ دیتے ہیں کہ قاری اکتاہٹ کا شکار ہو جاتا ہے مثلاً دھمک میں راجو کو پولیس والے تاکید کرتے ہیں کہ گاؤں سے باہر جانے اور پھر واپس آنے پر مطلع کرے۔ راجو پولیس والوں کو بتاتا ہے کہ چونکہ آپ نے کہا تھا کہ ادھر سے ہوتے ہوئے جانا، اس لیے آیا ہوں۔ پولیس والے جواب دیتے ہیں:

> ''ٹھیک ہے، ٹھیک ہے، اب سیدھے گھر جاؤ۔'' (ص:۱۲۲)

مگر راجو اُن کے ساتھ بے تکلفی سے بیٹھتا ہے، گفتگو کو طول دیتا ہے، اُن کے گدّے پر لیٹ جاتا ہے، ٹرانسسٹر وغیرہ کو اُلٹ پلٹ کر دیکھتا ہے۔ ان سب کا کوئی جواز نہیں۔ چھ صفحات میں جو کچھ بیان ہوا ہے، قاری ان سے واقف ہے۔ وہ پہلے بھی پڑھ چکا ہے پھر آئندہ صفحات میں عبدالصمد محاسبہ (Justify) کرنے کے لیے غیر ضروری جرح شروع کر دیتے ہیں:

> ''شاید یہ بات پہلے بھی تمھیں بتا چکا ہوں، پھر اس لیے دُہرا رہا ہوں کہ Continuity برقرار رہے اور جو بات تمھیں بتانے جا رہا ہوں، اس کی تفہیم میں تمھیں کوئی مشکل درپیش نہیں ہو۔'' (ص:۲۳۳)

غیر ضروری تفصیلات اور پھر اُن کی تکرار ناول کی فنی در و بست کو متاثر اور بیانیہ کی گرفت کو کمزور کرتی ہے۔ اس نوع کا فنی سقم اکثر غیر ضروری باتوں کی وضاحت کی بنا پر ہوتا ہے۔ اِس سے گُریز تحریر کو زیادہ پُرکشش اور حقیقی بنانے کا حربہ ثابت ہو سکتا ہے۔

عبدالصمد ملک کی بنتی بگڑتی صورتِ حال کا جو منظر نامہ پیش کر رہے ہیں، کم و بیش اُس پر

تقسیمِ ہند کے بعد سے خوب لکھا گیا ہے۔ فرق یہ ہے کہ ہمارے بزرگ ادیب نسبتاً بہتر ماحول کو دیکھ رہے تھے اور اس کی عکاسی کر رہے تھے۔ اُن کے عہد میں فسادات تھے، قتلِ عام نہیں۔ داؤں پیچ سے بھری سیاست تھی، فرقہ پرستوں کے ہاتھوں کا کھلونا نہیں۔ خوف کا ماحول تھا مگر بستی کی بستی مریضانہ ذہنیت میں مبتلا نہیں تھی۔ آج ذہنی تناؤ اور دہشت کے سایے میں تیزی سے بدلتے ہوئے حالات کو قاری تک پہنچانے کے لیے نئے نئے کینوس تیار کرنے ضروری ہیں، اور ان کینوس کو حقیقی شکل میں پیش کرنے کے لیے ویسی ہی زبان استعمال ہوگی۔ اس صورتِ حال میں لامحالہ فارسی الفاظ وتراکیب کے برخلاف ہندی الفاظ وتراکیب سے زیادہ کام لیا جائے گا (اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ''ہندوتو'' کا نعرہ لگانے والوں کے جلسوں اور کارندوں کی گفتگو میں اس زبان کا استعمال ناگزیر ہے)۔ دراصل ہندی زبان کے الفاظ ومحاورات استعمال کر کے معاصر مصنفین نے اپنے ناولوں کو عوامی پیرایہ عطا کرنے کی کوشش کی ہے اور یہ کسی حد تک دُرست بھی ہے کہ عوامی مسائل عوامی پیرائے میں شاید زیادہ بہتر طریقے سے پیش کیے جاسکتے ہیں۔ عبدالصمد کے ناولوں کا مرکز ومحور ہندوستان کا ایک مخصوص علاقہ رہا ہے جس سے وہ بخوبی واقف ہیں، اور یہ علاقہ ہے پورب کا۔ ویسے پورب کے باسیوں کی بات تو اوروں نے بھی کی ہے لیکن عبدالصمد نے بہار اور اس کے قرب وجوار کے اردو (جس میں اب ہندی الفاظ کثرت سے شامل ہوتے جارہے ہیں) بولنے والے عوام کی جہدِ حیات کا رزمیہ ایک اچھوتے ڈھنگ سے پیش کیا ہے اور کرنا بھی چاہیے کیونکہ ہجرت اور غریب الوطنی کے تعلق سے اس حصّہ کو مرکزیت کم حاصل ہوئی ہے۔ آخرِ شب کے ہم سفر، چاندنی بیگم، نادار لوگ، فرار، اللہ میگھ دے وغیرہ۔ ایسے ناول ضرور ہیں جن میں اس موضوع کو اُجاگر کیا گیا ہے لیکن الیاس احمد گدّی، حسین الحق، مشرّف عالم ذوقی، ظفر پیامی اور خاص طور سے عبدالصمد نے اس تھیم یعنی پورب کے باسیوں کی کسمپُرسی کو ایک غیر رسمی اور غیر تقلیدی زاویے سے اپنے ناولوں میں اس طرح منعکس کیا ہے کہ قاری وہاں کی تمام تر صورتِ حال سے پوری طرح واقف ہو جاتا ہے، شاہد بن جاتا ہے۔

''مہاتما''، ''خوابوں کا سویرا''، ''مہاساگر'' اور ''دھمک'' کے کچھ واقعات ملتے جلتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ناول نگار تہذیبی ارضیت نگار ہے اور وہ جس خطے کی عکاسی کر رہا ہے وہاں کے پیش

کردہ واقعات میں یکسانیت تو آئے گی ہی۔ ویسے مصنف نے اپنے کسی ناول کے تعلق سے یہ دعویٰ بھی نہیں کیا ہے کہ وہ کوئی بالکل نیا یا اچھوتا موضوع پیش کر رہا ہے مگر موجودہ معاشرے کا نفرت انگیز چہرہ مختلف زاویوں سے مختلف ناولوں میں پیش کیا گیا ہے جو نہ صرف باعثِ عبرت ہے بلکہ دعوتِ غور و فکر بھی دیتا ہے۔ اس طرح یہ خوبی ہی قرار دی جائے گی کہ ان کا مصنف بیشتر فنّی ضابطوں کے دائرے میں رہ کر دھماکے سے نہیں، دھمک کے ذریعے، آہستہ آہستہ قاری کے ذہن کو متاثر کرتا ہے اور اس کے لیے وہ بے ساختہ انداز میں ایسا طنزیہ پہلو اختیار کرتا ہے کہ بات قاری کے ذہن کے کسی نہ کسی گوشے میں جا کر چبھ جاتی ہے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے بھی عبدالصمد نے ''دو گز زمین'' سے آگے قدم بڑھایا ہے۔ فرق یہ ہے کہ پہلے پہل بے خطر کود پڑے تھے اور اب پھونک پھونک کر قدم رکھ رہے ہیں۔ ''مہا ساگر'' کا ایک کردار کہتا ہے:

> ''اُس نے جو کچھ بھی سیکھا ہے وہ صرف زندگی سے...... تو کیا زندگی سے بڑھ کر
> کوئی کتاب نہیں ہوتی......؟ اس کے سارے ابواب، اس کے وہ تجربات ہیں
> جن کا کوئی ثانی نہیں......۔'' (ص:۲۶۴)

عبدالصمد نے کتابِ زندگی کو قاری کے سامنے اس طرح پیش کیا ہے کہ آزادی کے بعد کے جمہوری نظام پر سوالیہ نشان قائم ہو جاتا ہے جس میں خود احتسابی بھی ہے اور خود اعتمادی بھی، اور شاید اسی وجہ سے ان کے یہاں احتجاج سوال بن کر اُبھرتا ہے اور ذہنوں کو جھنجھوڑتا ہے کہ اس ''جنّت نشاں'' میں آخر علاقائی اور لسانی تعصّب کیوں فروغ پا رہا ہے؟ انقلاب نے انتقام کی شکل کیوں اختیار کر لی ہے؟ ظلم کے خلاف آواز اٹھانے والے انڈر ورلڈ کے قریب کیوں محسوس ہو رہے ہیں؟ قانون کا محافظ قانون شکن کیوں ہے؟ اصولوں کے تحفظ کے لیے خفیہ تنظیمیں کیوں بن رہی ہیں؟ شناخت پر اصرار کیوں؟ اس کے لیے اذیت ناک اقدامات کیوں ہو رہے ہیں؟ آبرو باختہ لڑکیاں عصمت فروشی پر کیوں مجبور ہو رہی ہیں؟ حق کی آواز بلند کرنے والے گولیوں سے کیوں بھُونے جا رہے ہیں؟ صاحبِ ضمیر آفیسر استعفیٰ دینے پر کیوں مجبور ہیں؟ نئی نسل بے سمتی کا شکار کیوں ہے؟ انھیں جان بوجھ کر کیوں گمراہ کیا جا رہا ہے؟ منصوبہ کوئی بنائے، الزام کسی ایک فرقے پر ہی کیوں منڈھا جا رہا ہے؟

اس طرح کے ڈھیروں سوالات حسّاس ذہنوں میں دھمک پیدا کرتے ہوئے مختلف زاویوں سے سوچنے پر مجبور کرتے ہیں چونکہ عبدالصمد نے شہروں کے ساتھ گاؤں کو بھی اہمیت دی ہے، اس لیے قاری اس پہلو پر بھی غور وفکر کرتا ہے کہ کسانوں کے سامنے نئی سہولتیں تو ہیں مگر کیا وہ ان سے پوری طرح فائدہ اُٹھانے کی حالت میں ہیں؟ کیا لوگوں میں کاشت سے رغبت بڑھی ہے؟ کیا دیہاتوں میں جا بسنے کا رُجحان فروغ پا سکا ہے؟ کیا تلاشِ معاش میں شہر کی طرف بھاگنے کا سلسلہ رُک گیا ہے؟ کیا ہمارا ملک زراعت کے میدان میں خود کفیل ہو گیا ہے؟ ظاہر ہے اس طرح کے سوالوں کے جواب نفی میں ہیں مگر عبدالصمد نے اپنے قاری کو سوچنے، سمجھنے اور عمل کرنے پر مجبور کیا ہے۔ یہ بھی ان کے ناولوں کا ایک امتیازی وصف ہے۔

”دو گز زمین“ کے بعد شائع ہونے والے چاروں ناولوں پر بیک وقت نگاہ ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ عبدالصمد ”دو گز زمین“ کی بے مثال مقبولیت اور پذیرائی پر نہ تو قانع ہوئے اور نہ انھوں نے موضوعاتی سطح پر تکرار کو راہ دی۔ ”مہاتما“، ”خوابوں کا سویرا“، ”مہا ساگر“ اور ”دھمک“ گہری سیاسی بصیرت کو خاطر نشان کرنے کے علاوہ کرداروں کی پیش کش اور پلاٹ کی بُنت کے اعتبار سے نئے فنی امکانات کی خبر دیتے ہیں اور قاری کو موضوعاتی یکسانیت کی زیریں لہر کا احساس کرانے کے باوجود اُسے عصرِ حاضر کی تیزی سے بدلتی ہوئی دنیا کے تخلیقی رزمیہ سے بھی آگاہ کرتے ہیں۔ ان کے مطالعہ سے لاشعوری طور پر احساس ہوتا ہے کہ سیاست کا تعلق محض خارجی اعمال وافعال سے نہیں ہے بلکہ انسان کی داخلی سائیکی کو بھی فیصلہ کن انداز میں متاثر کرنا اس کے دائرۂ عمل میں آتا ہے۔ سیاست فی زمانہ زندگی کرنے کے اسلوب پر براہِ راست اثر انداز ہوتی ہے اور یہی گہری آگاہی عبدالصمد کی تخلیقی معنویت کو بھی قائم کرتی ہے۔

◆◆◆

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے
ہیں مزید اس طرح کی شان دار،
مفید اور نایاب کتب کے حصول کے لئے
ہمارے وٹس ایپ گروپ کو جوائن کریں

ایڈمن پینل

عبداللہ عتیق : 03478848884
سدرہ طاہر : 03340120123
حسنین سیالوی : 03056406067

۱۹۸۰ء کے بعد خواتین ناول نگار

ادیبوں کے لیے خواتین کے مسائل ہر زمانے میں اہمیت کے حامل رہے ہیں۔ زمانۂ قدیم میں اُن کے معاملات کے ساتھ ہمدردانہ رویہ اختیار کیا گیا، پھر بدلتے ہوئے وقت اور اُن کے تقاضوں کے مطابق اس جانب سنجیدگی برتی گئی۔ قرۃ العین حیدر ''شاہراہِ حریر'' میں لکھتی ہیں:

> ''اِس وقت ہم ایک ایسے دور سے گزر رہے ہیں جب تمدن کی شناخت بھی
> غائب ہوتی جارہی ہے اور اس تمدن کی غیر موجودگی کو محسوس کرنے والے بھی
> بہت کم لوگ باقی ہیں---------'' (ص ۱۶۸)

قرۃ العین حیدر کا ذکر اس وجہ سے کہ انھوں نے ۱۹۸۰ء تک اردو ناول کو جس بلندی تک پہنچا دیا تھا، اُسے برقرار رکھنے اور اگلا قدم بڑھانے کے لیے نئی خواتین ناول نگاروں کے لیے ضروری تھا کہ وہ اپنی شناخت کے امتیازی حوالے متعین کریں۔ پیش قدمی اِس جانب بانو قدسیہ ''راجا گدھ'' کے ذریعے کرتی ہیں۔ پچھلے تیس پینتیس برسوں میں زمانی اعتبار سے خواتین کے لکھے ہوئے اہم ناولوں کا شمار اس طرح ہوسکتا ہے:

۱۹۸۱ء	کاروانِ وجود (نثار عزیز بٹ)، روہی (جمیلہ ہاشمی)
	راجہ گدھ (بانو قدسیہ)، چلتا مسافر (الطاف فاطمہ)
۱۹۸۳ء	چہرہ بہ چہرہ رو بہ رو، دشتِ سُوس (جمیلہ ہاشمی)،
	درد کی رات (سائرہ ہاشمی)، زمین (خدیجہ مستور)
۱۹۸۵ء	بارشِ سنگ (جیلانی بانو)، آواز (آمنہ ابوالحسن)

۱۹۸۶ء	سیاہ برف (سائرہ ہاشمی)
۱۹۸۸ء	گردشِ رنگِ چمن (قرۃ العین حیدر)، صدیوں کی زنجیر (رضیہ فصیح احمد)
۱۹۸۹ء	تنہا (سلمیٰ اعوان)
۱۹۹۰ء	چاندنی بیگم (قرۃ العین حیدر)
۱۹۹۲ء	گوداوری (فہمیدہ ریاض)
۱۹۹۴ء	یادش بخیر (آمنہ ابوالحسن)
۱۹۹۶ء	انقلاب کا ایک دن (زاہدہ زیدی)
۱۹۹۸ء	کراچی (فہمیدہ ریاض)
۲۰۰۰ء	مٹی کے حرم (ساجدہ زیدی)
۲۰۰۲ء	شاہراہِ حریر (قرۃ العین حیدر)
۲۰۰۳ء	لِفٹ (نسترن فتیحی)
۲۰۰۴ء	مورتی (ترنم ریاض)
۲۰۰۵ء	اندھیرا پگ (ثروت خان)
۲۰۰۶ء	کاغذی گھاٹ (خالدہ حسین)
۲۰۰۸ء	کہانی کوئی سناؤ متاشا (صادقہ نواب سحر)
۲۰۰۹ء	دُھند میں کھوئی روشنی (افسانہ خاتون)، برف آشنا پرندے (ترنم ریاض)
۲۰۱۲ء	بہشتِ زہرا (ناصرہ شرما)
۲۰۱۴ء	صدائے عندلیب (شائستہ فاخری)، خلش (سفینہ بیگم)

مذکورہ بالا ناولوں کا انتخاب محض اس وجہ سے کہ ان میں فنی تقاضوں کو اہمیت دی گئی ہے اور کسی نظریہ یا رُجحان کی تبلیغ کے بجائے فن کاروں نے اپنی بصیرت پر اعتبار کرتے ہوئے ادبی روایت سے کسبِ فیض کیا ہے۔

۱۹۸۰ء کے بعد قرۃ العین حیدر کے تین ناول منظرِ عام پر آئے جن میں انھوں نے اپنے قاری کو نئی سوچ، نئی فکر اور نئے جہات سے روشناس کرایا ہے۔ معاشرتی، جغرافیائی اور تاریخی معلومات کو تخیل میں مدغم کرنے کے ساتھ انھوں نے اپنے احباب اور خاندان کے بارے میں جس بے تکلفانہ انداز میں لکھا ہے شاید ہی کسی اور ناول نگار نے لکھا ہو۔ عام طور سے ناول کی کچھ حد بندیاں ہوتی ہیں۔ وہ زمان و مکان میں قید ہوتا ہے لیکن قرۃ العین حیدر نے اِس حصار کو بھی توڑا ہے۔ وہ صدیوں کی تاریخ و تہذیب کے مطالعے کے بعد اس نتیجے پر پہنچی تھیں کہ ادب و ثقافت میل ملاپ کا نتیجہ ہے اور قوموں کی ترقی و خوشحالی بھی اسی آمیزش کی ضامن ہے۔ اس آفاقی پہلو کی فراموشی یا بے توجہی پر بھی انھوں نے توجہ دلائی ہے۔

’’چاندنی بیگم‘‘ (قرۃ العین حیدر)، ’’چلتا مسافر‘‘ (الطاف فاطمہ) ’’صدیوں کی زنجیر‘‘ (رضیہ فصیح احمد)، ’’کاغذی گھاٹ‘‘ (خالدہ حسین) اور ’’تنہا‘‘ (سلمیٰ اعوان) میں بنگلہ دیش کے منظر و پس منظر کو بنیادی موضوع بنایا گیا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ان ناولوں سے پہلے لسانی اور ثقافتی خلفشار سے گزرتے ہوئے ہندو پاک اور بنگلہ دیش بننے کا ذکر فکشن میں نہ ہوا ہو لیکن ان خواتین نے مذکورہ موضوع کو ایک غیر رسمی اور غیر تقلیدی زاویہ سے اِس طرح منعکس کیا ہے کہ ایک منظر کے بعد کینوس پر نمودار ہونے والا دوسرا منظر تاریخی ترتیب کو مربوط اور متحرک رکھتا ہے اور قاری کو غیر محسوس طور پر آزادی کی پوری لڑائی سے بھی واقف کرا دیتا ہے۔

تاریخ کو ناول کا موضوع بنا کر ادیب بہت بڑی ذمہ داری قبول کرتا ہے۔ وہ کُرید اور جستجو جو قاری کو کسی بھی کامیاب قصے میں گُم ہو جانے پر مجبور کرتی ہے، تاریخی موضوع میں ناپید ہو جاتی ہے۔ اس لیے کہ پڑھنے والا تاریخی کرداروں کے انجام سے آشنا ہوتا ہے اور مصنف کا طرزِ فکر تاریخی حقائق سے چشم پوشی اختیار نہیں کرسکتا۔ اس صورتِ حال میں مصنف کے ہاتھ میں صرف ایک حربہ رہ جاتا ہے اور وہ ہے فنی تاثیر جو قاری کے قصے میں محو ہو جانے کا واحد سبب ہے۔ اِس نکتہ کے پیشِ نظر فہمیدہ ریاض نے ’’کراچی‘‘ اور ’’گوداوری‘‘ میں اور جمیلہ ہاشمی نے ’’چہرہ بہ چہرہ رُو بہ رُو‘‘ اور ’’دشتِ سُوس‘‘ میں اپنے تاریخی، طبقاتی اور تہذیبی شعور اور مطالعے و مشاہدے کی وسعت کے ذریعے مذکورہ ناولوں میں تابناکی پیدا کی ہے۔

اس مختصر سے مضمون میں تفصیل کی گنجائش نہیں پھر بھی میں نے تجزیاتی مطالعہ کے لیے پانچ ناولوں کا انتخاب کیا ہے۔ یہ ناول ہیں ''راجہ گدھ''، ''دشتِ سُوس''، ''اندھیرا پگ''، ''مورتی'' اور ''برف آشنا پرندے''۔ ''راجہ گدھ'' صنفِ ناول میں ایک طرح سے رُجحان ساز ثابت ہوتا ہے۔ اس کا محور اخلاقی زوال، احساسِ جرم، روحانی کرب، اذیت اور محبت کے گرد گھومتا ہے۔ سلیم اختر لکھتے ہیں:

> ''اس کا موضوع انسان کا اخلاقی زوال ہے جسے عورت کی صورت میں جنس سے واضح کیا گیا ہے مگر بانو قدسیہ کا یہ کمال ہے کہ انھوں نے اسے محض مرد عورت کے جنسی تعلقات کی عام سطح تک نہ رہنے دیا بلکہ اسے انسان سے انسان کے جذباتی تعلق کا رزمیہ بنا دیا ہے۔''

(داستان اردو ناول: تنقیدی مطالعہ، ص ۱۲۴)

''راجہ گدھ'' میں ایک مخصوص نفسیاتی فلسفہ کی بات کی گئی ہے۔ مرکزی کردار قیوم ایک سرپھرا نوجوان ہے جو بے راہ روی کا شکار ہے۔ وہ مادیت پرستی کو ہی سب کچھ سمجھ کر معاشرے کو بے وقعت اور بے سمت بنا رہا ہے۔ مصنفہ اس عمل کو دیوانگی کی شکل میں پیش کرتے ہوئے انسانوں اور جانوروں کی تمثیل کو بڑے اچھوتے انداز میں بیان کرتی ہیں۔ قیوم کے علاوہ سیمی اور عابدہ اس کے اہم کردار ہیں۔ پلاٹ بظاہر سادہ اور ہماری روزمرہ کی زندگی سے گہری مماثلت رکھتا ہے۔ مرکزی قصے کے ساتھ چھ ضمنی قصے بھی اس ناول میں بڑے مربوط انداز سے ترتیب دیے گئے ہیں۔ ہر واقعہ انسانی جبلت کا آئینہ دار ہے۔ مذکورہ ناول میں رزقِ حرام وحلال کے تصور کے ساتھ انسان کے قول وفعل میں تضاد کے بارے میں سیر حاصل بحث کی گئی ہے۔ اس فکری ناول کا بنیادی فلسفہ یہ ہے کہ گدھ کی طرح مُردار کھانے سے انسان میں مختلف جسمانی اور روحانی بیماریاں پیدا ہو جاتی ہیں۔ مُردار سے مُراد صرف انسان یا حیوان ہی نہیں بلکہ رشوت سے حاصل کی گئی دولت اور دوسروں سے کی گئی سماجی ناانصافی بھی ہے۔

بانو قدسیہ نے پاکستان کے توسط سے تیسری دُنیا کے نئے دولت مند طبقے کی زندگی کے کھوکھلے پن اور اس طبقے کی نئی نسل کے جذباتی اور نفسیاتی مسائل کا تجزیہ کیا ہے۔ انھوں نے نہ

صرف شہری زندگی میں پائی جانے والی بے بسی، نااُمیدی سے پیدا ہونے والی خرابیوں سے آشکار کیا ہے بلکہ گاؤں کی بربادی کا ذکر بھی بڑی تفصیل سے کیا ہے۔ اور دونوں خطوں کے توسط سے انسانی فطرت اور جبلت کو اُجاگر کیا ہے۔ وہ اس موضوع پر تفصیلی بحث کرتے ہوئے ناول کے صفحہ نمبر ۱۶ پر رقم طراز ہیں:

> ”کہ انسان کو خالق نے اس طور پر بنایا ہے کہ اس کا وجود تو ایک ہے لیکن اس کی روح، سائیکی، سرشت، عقل، قلب جانے کیا کیا کچھ کئی رنگ کے ہیں۔“

”دشتِ سُوس“ کو جمیلہ ہاشمی نے خوشی اور غم کی ترنگوں سے بُنا ہے یعنی اِس المیہ ناول کی اساس، طرب ناک ہے۔ خوشگوار یادوں کے ساتھ آزادی اور تر و تازگی کا احساس، تجارتی قافلوں کی ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقلی، نت نئی تبدیلیوں کا انکشاف، قزاقوں کی لوٹ مار، دہشت کا ماحول ناول کو نہ صرف دلچسپ بناتا ہے بلکہ تحیّر اور تجسّس کی فضا سے ہم آہنگ کرتا ہے۔ وسط ایشیا خصوصاً عباسی عہد کے سیاسی، سماجی اور مسلکی حالات، خانقاہوں، درگاہوں، مجلسوں اور مذاکروں کی زندگی، مغرب میں لڑائیوں اور بغداد کی مرکزی حکومت کے خلاف سازشوں کے ساتھ پس منظر میں صلیبی جنگوں کی گونج بھی ”دشتِ سُوس“ میں سُنائی دیتی ہے۔ ناول کی بنیاد تضادات پر قائم ہے۔ خیر و شر، ظاہر و باطن، قول و فعل، فنا و بقا، خالق و مخلوق، دیوانگی و فرزانگی۔ زندگی جو جنگل و بیابان کی طرح تشنہ بھی ہے اور دل آویز بھی۔ مُشکِ نافہ بھی ہے اور گھڑیال بھی۔ مدِّ مقابل تانوں بانوں سے بُنے ہوئے اس ناول میں مجوسیت کی گرمی، حرارت اور تپش ہے تو شریعت و طریقت کے ضوابط کے باوجود ٹھنڈک اور ملائمت بھی۔

ناول کا مرکزی کردار حسین بن منصور ہے جس کی سرشت میں مذہبی ارکان کی بجا آوری اور اپنی تربیتِ نفس میں ہمہ تن ڈوبے رہنا ہے:

> ”نفس کی تربیت، بلکہ انفرادی نفس کو ماورائی نفس میں مدغم کر دینے کا تصور اُس کے ہاں ایک توانا اساسی حیثیت رکھتا ہے۔“ (ص ۳۵۳)

حساس قاری کو اُس کی شخصیت کسی حد تک مشہور صوفی حلاج بن منصور کی یاد دلاتی ہے۔ یہ مماثلت اُس کے لبوں پر جاری انا الحق کے نعرۂ مستانہ سے بھی ملتی ہے۔ فنا فی اللہ میں غرق رہنے

والا نسطوری دوشیزہ اغول کو دیکھ کر اُس کی محبت میں اس طرح ڈوبتا ہے کہ خود کو فنا کر دیتا ہے۔

حسین بن منصور کی قلب کی طرح روشن آنکھیں تابندگی اور شفافیت کے باعثِ اشیاء اور افراد کے آر پار دیکھنے کا وصف رکھتی ہیں۔ وہ اپنی محبوبہ اغول کو، جس نے آخر تک مذہبِ اسلام قبول نہیں کیا، اپنے دل و دماغ میں بسائے رکھتا ہے۔ محبت اور غور و فکر کے یہی زاویے حسین بن منصور کی شخصیت کو آفاقی اور ناول کے کینوس کو وسیع کرتے ہیں۔ حسین اپنی بیوی زینب اور اپنے بیٹے حسن کے احساسات و جذبات سے باخبر ہے اور اُن کی محدود سوچ سے بھی واقف ہے۔ وہ اپنی چھٹی حس اور غیر معمولی قوتِ بصارت کی بنا پر اپنی انانیت کے خول میں بند حامد بن عباس کے اندرون سے بھی واقف ہے جو اُس کا حریف ہے، مدِ مقابل ہے۔ یہی انداز مصنفہ نے بھی اپنے قاری کے لیے اپنایا ہے اور بلاشبہ دونوں ہی اپنے اپنے مقصد میں کامیاب رہے ہیں۔

''دشتِ سُوس'' محض کسی ایک عہد یا انفرادی برتاؤ میں عمل اور ردِ عمل یا پھر عشق و محبت کے مابین مختلف مظاہر کا بیان نہیں ہے بلکہ یہ اُن آفاقی سچائیوں کا علامتی اظہار بھی ہے جن کے مثبت پہلو ہماری زندگیوں سے غائب ہو رہے ہیں اور جن کی وجہ سے ہمارا معاشرہ انتشار کی زد پر آ گیا ہے۔ جمیلہ ہاشمی نے بین السطور میں اسی کا انکشاف کیا ہے اور اس کی تشکیل میں تمثیل، علامت اور استعارے سے مدد لی ہے۔ چونکہ روایت سے انحراف اور بات کو بامعنی مگر مختصر کہنے کی عادت نے ''دشتِ سُوس'' کے اسلوب کو مشکل بنا دیا ہے اسی لیے ناول کی قرأت کے دوران قاری کو ہمہ وقت چوکنا رہنا پڑتا ہے۔

ناول کے فنی و فکری کینوس میں اتنی وسعت ہوتی ہے کہ اُس میں بنیادی قصے کے ساتھ عقائد، نظریات، توہمات، تعصبات وغیرہ زیادہ اطناب کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ ثروت خان نے ایک بیمار معاشرے کی منظر کشی کرتے ہوئے ''اندھیرا پگ'' میں جرأت مندانہ قدم اُٹھایا ہے۔ انھوں نے اس ناول میں راجستھان کی لسانی، تاریخی، تہذیبی اور ثقافتی فضا کو بڑی خوبی سے ہم آہنگ کر دیا ہے اور اُس تضاد کو اُجاگر کیا ہے کہ جہاں ایک طرف جیسلمیر، بیکانیر، جے پور، جودھپور اور اُودے پور جیسے شہروں میں آن بان و شان کی دھوم کے ڈھنڈورے ہیں تو دوسری طرف آج بھی وہاں کے گاؤں اپنی کسمپرسی کی داستان سُنا رہے ہیں۔ انھوں نے ڈیڑھ سو صفحات کے اِس

ناول میں نہایت تیکھے لہجے میں سوالات اٹھائے ہیں کہ کیا نت نئی مشینوں کی ایجادات سے لوگوں میں زراعت سے رغبت بڑھی ہے؟ کیا غریبوں کو ڈرا دھمکا کر کام نہیں لیا جا رہا ہے؟ کیا اب اُن کی بہو بیٹیوں کی عزت محفوظ ہے؟ قانون کے محافظ ہی قانون کی دھجیاں کیوں اُڑا رہے ہیں؟ صاحبِ اقتدار چشم پوشی اور درگذر کا رویہ کیوں اختیار کیے ہوئے ہیں؟ کیوں آج بھی ریگستانی دوشیزائیں لکڑی، کوئلہ اور دیگر روایتی ایندھن کا استعمال کرنے کے لیے مجبور ہیں؟ اقتصادی اور صنعتی ترقی کا فائدہ ابھی تک عام آدمی کو نہیں پہنچا ہے، تو اِس کا سبب کیا ہے؟ ثروت خان، راج کنور، روپ کنور، رتن سنگھ اور سبھدرا کے وسیلے سے، سوالات کے اس انبوہ میں پُرانے رسم و رواج اور نئی تہذیب کے تصادُم کو پیش کرتی ہیں۔ نتیجتاً صفحۂ قرطاس پر راجپوتانے میں بیوہ کی فریاد بغاوت کی شکل اختیار کرتی ہے۔ مرد کی حاکمانہ برتری اور تضحیک آمیز رویّے کو شکست، عورت کو آزادی اور قوتِ گویائی عطا ہوتی ہے۔ اس طرح ''اندھیرا یگ'' مینارۂ نور ثابت ہوتا ہے۔

ترنم ریاض مظاہرات فطرت کے ساتھ ذہنی کیفیات کو نہایت خوبی سے کاغذ پر اُتارتی ہیں۔ اُن کے دونوں ناولوں ''مورتی'' اور ''برف آشنا پرندے'' میں باطنی سفر ایک نئے، نرم و گداز آہنگ سے ممیّز ہے اور خوبی یہ کہ وہ انتہائی مشکل اور اذیت ناک مرحلوں سے بہ سہولت گزر جاتی ہیں۔ تین کرداروں پر مشتمل ناول ''مورتی'' کے پلاٹ کے تمام تانے بانے مَلیحہ کے گرد بُنے گئے ہیں۔ وہ ایک ایسی فنکار ہے جس کی صلاحیتوں کو اُبھرنے کا موقع نہیں ملا ہے۔ ترنم ریاض اُس کی شبیہہ اس طرح اُبھارتی ہیں:

> ''خوش شکل.......خوش گلو.......خوش لباس اور.......ایک اونچے کردار کی مالک.......اور.......ایک عظیم فن کارہ۔''

بے پناہ خوبیوں کی مالک ملیحہ کی شادی جس سے ہوتی ہے وہ عادات و اطوار اور ذہنی رویّے کے اعتبار سے اس کے بالکل برعکس ہے حالانکہ بے حد دولت مند ہے۔ یہی تضاد کرب کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ شوہر اُس کے ظاہری حسن کو تو محسوس کرتا ہے مگر اُس کے اندر کے فن کار کو پہچان نہیں سکتا ہے۔ ایک کے یہاں حواسِ خمسہ بے حد فعال ہیں اور دوسرے کے یہاں اس کا کوئی احساس نہیں۔ ملیحہ فن کے اظہار اور اس کی نمائش کی راہ تلاش کرتی ہے اور گھر کے تہہ خانہ میں

مورتیاں خلق کرتی ہے۔

مصنفہ نے بالواسطہ طور پر قاری کو یہ باور کرایا ہے کہ فن کار بہت حساس ہوتا ہے۔ دنیا کی چھوٹی بڑی چیزیں، واقعات، رشتے اس کو متاثر کرتے ہیں اسی لیے ملیحہ بے حد جذباتی ہو جاتی ہے جب کہ اس کا شوہر اُس لطیف شئے سے بے بہرہ ہے۔ اُسے لمحاتی طور پر جو چیز پسند آتی ہے، دولت کے بل پر گھر لے آتا ہے۔

ناول ''مورتی'' کی طرح ''برف آشنا پرندے'' میں بھی زندگی کا کرب، اُس کی خوبصورتی اور بدصورتی موجود ہے۔ اپنے عنوان کی ملائمت کے لمس کے مانند اِس ناول میں انسان کی خواہشوں، آرزوؤں، حسرتوں اور اُن کی نارسائیوں کا احساس شدّت سے موجود ہے۔

''برف آشنا پرندے'' کا مرکزی کردار شیبا، انسانی جذبات و احساسات اور رشتوں کی نزاکت اور پیچیدگیوں کو اُجاگر کرتا ہے۔ کشمیر کے قدرتی ماحول اور متوسط طبقہ کی آزاد فضا میں سانس لینے والی شیبا اپنے مستقبل کے منصوبے خود بناتی ہے۔ ذہانت اور معصومیت کے سبب وہ دوستوں میں مقبول ہوتی ہے، اپنی ایک شناخت قائم کرتی ہے۔ سماجیات میں ایم۔فل کے بعد پی ایچ۔ڈی کر رہی تھی کہ اس کی تحقیق کے نگراں پروفیسر دانش پر فالج کا زبردست حملہ ہوتا ہے۔ بیگم دانش (یعنی شہلا) بیرونِ ملک کے ایک کالج میں اُستاد تھیں۔ اپنی عدیم الفرصتی کا ذکر شیبا کے سامنے کچھ اس طرح کرتی ہیں کہ شیبا خود پروفیسر کی دیکھ بھال میں ایک ہمدرد انسان یا فرض شناس نرس سے آگے بڑھ جاتی ہے۔ بقول مصنفہ ''ستر سالہ بزرگ کی تینتیس سالہ والدہ''۔ اُس کا اپنے نگراں سے کچھ ایسا رشتہ قائم ہو جاتا ہے جیسا کسی کمزور کے ساتھ سرپرست کا ہوتا ہے۔ چاہت میں یکسوئی اور سُپردگی جہاں وقت کی طنابوں کو کھینچ لیتی ہے وہیں شیبا کی سکون بھری زندگی کو درہم برہم کر دیتی ہے۔ اُسے یہ احساس ہی نہیں ہوتا کہ اُس نے جو آشیانہ بنایا ہے وہ برف کی چٹان پر ہے۔ طعن و تشنیع کی حرارت جب اس برف کو پگھلائے گی تو آشیانے کا وجود مٹ جائے گا۔ حالات و حادثات سے بے پرواہ شیبا، دانش کی تیمارداری میں کچھ اس طرح غرق ہو جاتی ہے کہ ماں، بہن، احباب، سبھی اُس سے کنارہ کشی اختیار کر لیتے ہیں۔ اُس کی شخصیت بکھر جاتی ہے، وجود لہولہان ہوتا ہے اور جب ذہنی و جسمانی طور پر مفلوج پروفیسر دانش اِس دنیا سے رخصت ہوتا ہے تو

شیبا کو ایک اور اذیت میں مبتلا ہونا پڑتا ہے۔ اپنے بچپن کے دوست، شہاب الدین شیروانی کے نکاحِ ثانی کی خبر کے ساتھ اُس کی دبی ہوئی خواہشیں بھی دم توڑ دیتی ہیں۔

واقعات اور حادثات کی ترنگوں سے خلق کیے گئے اس ناول کے لہجے میں ایک توازن اور استحکام ہے۔ ترنم ریاض کے ہاں باطنی مدّ و جزر اور خارجی افعال کے درمیان آویزش سے پیدا ہونے والا جمالیاتی احساس، موضوع پر حاوی ہے۔ وہ اصل واقعے سے زیادہ اُس کے ردِّ عمل میں پیدا ہونے والی صورتِ حال کو اہمیت دیتی ہیں اور اس کی تفصیلات صداقت کے ساتھ قاری پر منکشف کرتی ہیں۔

ناول نگار دراصل اپنے عہد اور ماحول سے اخذ کردہ نتائج کو اپنے زاویۂ نگاہ سے اپنی تحریروں میں پیش کرتا ہے۔ پیش کش کا انداز جتنا پُر اثر اور اُن کا برتاؤ جتنا منضبط ہوتا ہے، ناول اُتنا ہی کامیاب قرار پاتا ہے۔ اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ واقعات کی ترتیب، کہانی کی بُنت، ماحول کی پیش کش، کرداروں کے برتاؤ اور لہجے کے فطری پن کے اعتبار سے ''راجہ گدھ''، ''دشتِ سُوس''، ''اندھیرا پگ''، ''مورتی'' اور ''برف آشنا پرندے'' اپنی ایک شناخت بنانے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ بانو قدسیہ، جمیلہ ہاشمی، ثروت خان اور ترنم ریاض نے اپنے اپنے مخصوص زاویے اور علاقے کے توسط سے مذکورہ ناولوں میں جو صورتِ حال پیش کی ہے وہ آج کے برصغیر کا منظر نامہ ہے۔ اس کو دوسری خواتین ناول نگاروں نے بھی شدّت سے اُبھارنے کی کوشش کی ہے لیکن قرۃ العین حیدر کو چھوڑ کر، جس فنّی مہارت کا ثبوت بانو قدسیہ، جمیلہ ہاشمی، ثروت خان اور ترنم ریاض نے دیا ہے وہ اُن کی دیگر ہم عصر خواتین ناول نگاروں کے یہاں خال خال ہی نظر آتا ہے۔

◆◆◆

چند ہم عصر اُردو ناول
تقسیم در تقسیم کے حوالے سے

اصلاح پسندی، حقیقت نگاری، رومانیت، مارکسیت اور جدیدیت کے بعد تخلیقی اُفق پر نمودار ہونے والے ناول نگاروں کے لیے ضروری تھا کہ وہ اپنی شناخت کے امتیازی حوالے متعیّن کریں۔ بیسویں صدی کی آٹھویں دہائی میں منظرِ عام پر آنے والے ناول نگاروں نے زندگی کے حقائق کی غیر مشروط جستجو اور شناخت پر توجہ مرکوز کی۔ انھوں نے فرد کی ذاتی سوچ اور نجی مجبوری کو پورے سیاسی اور سماجی نظام سے ہم آہنگ کر کے اُسے ایک تخلیقی جہت عطا کی اور اپنے عہد میں زندگی کے تیزی سے بدلتے ہوئے نظام کو تہہ در تہہ سمجھنے اور حاصل شدہ بصیرت کو فن کے لوازم کے ساتھ قاری تک پہنچانے کا جتن کیا۔ اس مقصد کے حصول کے لیے انھوں نے استعاروں اور علامتوں کو اس طرح برتا کہ وہ خارج سے مسلّط کی ہوئی نظر نہ آئیں بلکہ فن پارے ہی سے نکل کر اور باہم دِگر مربوط ہو کر ایک وحدت تشکیل دیں۔ اس شعوری کاوش کی بدولت ہمارے عہد کے ناول نگاروں کا ایک ایسا پیرایۂ اظہار وجود میں آ چکا ہے جس میں قوتِ بیان بھی ہے اور تخئیل کی جدّت بھی۔

ہندوستان میں پچھلے پچیس تیس برسوں کے ضخیم اور مختصر ناولوں کا تجزیہ کیا جائے تو پتہ چلے گا کہ ان کا امتیازی وصف تکنیکی ساخت ہے۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ اس درمیان لکھے گئے ناولوں میں ترقی پسند تحریک کے فکری اثاثے کے ساتھ جدیدیت کے رُجحان کے تحت ہیئت اور کرافٹ کی سطح پر کیے گئے تجربات سے حاصل شدہ اسالیبِ بیان نے لکھنے والوں کی توجہ ناول کی ساخت پر

مبذول کردی تھی۔ الیاس احمد گدی، جوگندر پال، عبدالصمد، حسین الحق، پیغام آفاقی، سید محمد اشرف، مشرف عالم ذوقی، غضنفر، شموئل احمد، صلاح الدین پرویز، ظفر پیامی، عشرت ظفر، مظہر الزماں خاں، علی امام نقوی، شفق، سلیم شہزاد، یعقوب یاور، گیان سنگھ شاطر، انور خاں، کوثر مظہری، احمد داؤد، اظہر نیاز، اکرام اللہ، محمد علیم، جتیندر بلّو، احمد صغیر، نند کشور وکرم، ساجدہ زیدی، علی امجد، انل ٹھکر، شاہد اختر وغیرہ نے فنی تقاضوں کو ترجیحی اہمیت دی، اور کسی نظریے یا رُجحان کی تبلیغ کے بجائے اپنی تخلیقی بصیرت پر اعتبار کرتے ہوئے ادبی روایت سے کسبِ فیض کیا۔

اپنے اِس مضمون میں تفصیلی جائزے کے لئے میں نے تین ناولوں کا انتخاب کیا ہے۔ عبدالصمد کا 'دو گز زمین'۔ حسین الحق کا 'فرات' اور مشرف عالم ذوقی کا 'بیان'۔ اِن میں سے پہلا ناول ۱۹۸۸ء میں، دوسرا ۱۹۹۲ء میں اور تیسرا ناول ۱۹۹۵ء میں شائع ہوا۔ یہ تینوں ناول موضوع اور فکر کے لحاظ سے کسی حد تک ایک دوسرے سے مُتحد اور مربوط ہیں۔ قُربت کی ایک وجہ ان کا موضوع آزادی کے بعد ہندوستانی مسلمانوں کی کسمپُرسی اور زبوں حالی کی پیش کش ہے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ ان ناولوں میں عصری مسائل اور انسانی صورتِ حال کے ایسے تضادات کو مجسم کیا گیا ہے جو عہدِ حاضر میں حسّاس قاری کے لیے حد درجہ تشویش کا سبب بنتے جا رہے ہیں۔ مزید برآں ان تینوں ناولوں میں بہار کے اردو بولنے والے ان مسلمانوں کی جُہدِ حیات کا رزمیہ پیش کیا گیا ہے جو پہلے مشرقی پاکستان گئے لیکن قیامِ بنگلہ دیش کے بعد اپنے آبائی وطن ہندوستان واپس آ گئے۔

جب ہجرت اور غریب الوطنی کے مسائل سے ناول نگار کا شعور مُتاثر ہوا اور نقلِ مکانی اور جغرافیائی و تہذیبی تبدیلی نے فکر و احساس میں تلاطم پیدا کیا تو اردو ناول پر بھی اِس واردات کے نقوش ثبت ہوئے۔ اس پس منظر میں اگر ہم دیکھیں تو مغربی پاکستان اور مشرقی پاکستان کے مہاجرین کے تجربات میں کچھ فرق رہا ہے۔ تقسیمِ ہند نے مغربی پاکستان جا کر آباد ہونے والوں کو جو زخم دیے تھے وہ رفتہ رفتہ مندمل ہوتے گئے لیکن مشرقی پاکستان میں اردو بولنے والے مُہاجر ابھی اپنی دھرتی کے لمس اور دیرینہ روایات سے بچھڑ جانے کے احساس سے نکل بھی نہ پائے تھے کہ انھیں اپنے نئے وطن سے بھی اُکھاڑ پھینکا گیا۔ وہ خستہ دل اپنے پُرکھوں کے گھر لوٹے تو یہاں کا سیاسی، لسانی اور تہذیبی منظر بدل چکا تھا۔ نئے ماحول میں ان کے اپنے بھی انھیں گلے لگانے سے

گھبرا رہے تھے۔ جبر و استبداد اور خوف و دہشت کے کوائف کو مذکورہ ناولوں میں نہایت خوبی سے پیش کیا گیا ہے۔

ایسا نہیں ہے کہ ان ناولوں سے پہلے لسانی اور ثقافتی خلفشار سے گزرتے ہوئے مشرقی پاکستان اور پھر بنگلہ دیش بننے کا ذکر ادب میں نہ ہوا ہو۔ آخرِ شب کے ہم سفر، چاندنی بیگم، نادار لوگ، فرار، اللہ میگھ دے وغیرہ ایسے ناول ہیں جن میں اس موضوع کو اُجاگر کیا گیا ہے لیکن عبدالصمد، حسین الحق اور مشرف عالم ذوقی نے مذکورہ تھیم کو ایک غیر رسمی اور غیر تقلیدی زاویے سے اپنے ناولوں میں اس طرح مُنعکس کیا ہے کہ ایک منظر کے بعد کینوس پر نمودار ہونے والا دوسرا منظر تاریخی ترتیب کو مربوط اور متحرک رکھتا ہے اور قاری کو غیر محسوس طور پر آزادی کی پوری لڑائی سے بھی واقف کرا دیتا ہے۔

'دو گز زمین' کا آغاز تحریکِ خلافت سے ہوتا ہے اور اختتام قیام بنگلہ دیش پر یعنی، نصف صدی کا قصہ ہے۔ دو چار برس کی بات نہیں۔ غلامی سے نجات حاصل کرنے، وطن کی آزادی پر مر مٹنے اور پھر غریب الوطنی کے سفر میں بہار اور اس کے قُرب و جوار کے مسلمان جن مشکل راہوں سے گزرے، عبدالصمد نے اُن تمام واقعات اور کیفیات کو کمال فنکاری کے ساتھ ناول کا جُز بنا دیا ہے۔

پروفیسر ابوالکلام قاسمی کی اس رائے سے اتفاق کرنا پڑتا ہے کہ:

> ''عبدالصمد کا ناول 'دو گز زمین' اپنے موضوع کے اعتبار سے اردو کے ناول نگاروں کی جانب سے ادا کیا جانے والا ایک کفارہ ہے جو اگر ادا نہیں کیا جاتا تو مشرقی ہندوستان کے مسلمانوں کے منقسم خاندانوں کی خوں چکاں داستان زبان بے زبانی بن کر بن لکھی رہ جاتی۔'' (ص:۴۷)

وہ اپنے مضمون '' آزادی کے بعد اردو ناولوں کے سیاسی حوالے'' میں آگے لکھتے ہیں:

> ''دو گز زمین، کے ناول نگار کے لیے مشرقی پاکستان جانے والے، اردو بولنے والوں کے لسانی اور تہذیبی مسائل کو ناول کے بیانیہ میں شامل کرنا ایک بالکل غیر تقلیدی اور اور یجنل تخلیقی تجربہ ہے، جس کے بیان میں وہ لڑکھڑاتا اور ہکلاتا بھی ہے مگر ان مسائل سے چشم پوشی کرنے کا مرتکب نہیں ہوتا۔''

(ص:۵۰)

اپنی بات کی وضاحت کے لیے میں پروفیسر وہاب اشرفی کی یہ رائے بھی نقل کرنا چاہتا ہوں:

> ''شاید ناول نگار کا مقصود یہ ہے کہ حصولِ آزادی کے آخری عشرہ اور اس کے بعد بہار کے مسلمانوں کو جو ذہنی، جذباتی، فکری اور عملی صورت رہی ہے، اُسے اُبھار دے۔''

(اردو فکشن اور تیسری آنکھ، ص: ۱۶۷)

حقائق کو فکشن کے قالب میں ڈھال دینے کا یہی ہنر عبدالصمد کو اہم ناول نگاروں کی صف میں کھڑا کر دیتا ہے۔ یہیں عبدالصمد کے اس کمالِ فن کی طرف بھی اشارہ کر دینا صائب سمجھتا ہوں کہ ''دو گز زمین'' میں مسائل تو بہاری مسلمانوں کے بیان کیے گئے ہیں مگر سچ یہ ہے کہ یو پی، بنگال اور ملک کے دیگر علاقوں سے ہجرت کرنے والے مسلمانوں کو بھی نئے وطن میں کم و بیش ان ہی مسائل کا سامنا کرنا پڑا جو بہار والوں کی تقدیر بنے لہٰذا ''دو گز زمین'' کی کہانی بہاری مسلمانوں کی کہانی ہونے کے باوجود دراصل تمام مہاجرین کی کہانی ہے۔

پھر بھی ''دو گز زمین'' کے کینوس پر بہار کا ایک گاؤں اُبھرتا ہے۔ اس گاؤں کا زمیندار شیخ الطاف حسین ہے۔ محبِّ وطن الطاف حسین کے دو بیٹے اصغر حسین اور اختر حسین دو مختلف سیاسی نظریات کے حامل ہیں۔ ایک کانگریسی، دوسرا مسلم لیگی۔ ایک ہی خاندان میں سیاسی نصب العین کا ایسا واضح اور شدید اختلاف مسلسل ذہنی تناؤ کا باعث بنتا ہے اور کہانی کے تانے بانے کو مربوط کرتا ہے۔ اصغر حسین مسلم لیگی تھے۔ تقسیم کے بعد بآسانی پاکستان ہجرت کر گئے۔ اختر حسین اپنی مٹی سے جُڑے رہنا چاہتے ہیں لیکن حالات انھیں اس حد تک مجبور کر دیتے ہیں کہ وہ اپنے آبائی وطن کو ترک کر کے قریب کے خطہ، مشرقی پاکستان پہنچ جاتے ہیں مگر اُن کی گردش ابھی ختم نہیں ہوئی ہے۔ تاریخ کا جبر، قہر بن کر نازل ہوتا ہے۔ بنگلہ دیش کے وجود میں آنے کے بعد اختر حسین بہاری ہونے کے طعنوں کی تاب نہ لا کر ہندوستان واپس لوٹ آتے ہیں۔ یہاں آ کر ان کو ایک اور مسئلہ کا سامنا کرنا پڑتا ہے، وہ یہ کہ اُن کے گھر میں اُن کے پاکستانی عزیزوں کے خطوط آتے ہیں جن کو بنیاد بنا کر ان پر الزام لگتا ہے کہ اختر حسین کے گھر سے ٹرانسمیٹر کے ذریعے پاکستان کو خفیہ خبریں پہنچائی جا رہی ہیں حالانکہ اختر حسین کا رویہ یہ ہے کہ وہ بنگلہ دیش کی خبریں ریڈیو پاکستان کے

ذریعے سُننا پسند نہیں کرتے کیونکہ ان کے نزدیک:

> ”وطن سے محبت کرنا ایمان کا ایک جُز ہے اور وطن کے لیے کُڑھنا عین عبادت۔“ (ص:۷۷)

واقعات کی ترتیب، کہانی کی بنت، ماحول کی پیش کش اور کرداروں کے برتاؤ کے اعتبار سے ”دوگز زمین“ کو خاطر خواہ شہرت ملی۔ بہاری مسلمانوں (بنگلہ دیش میں اردو بولنے والوں) پر ہونے والے ظلم کو ناول نگار نے نہ صرف نہایت خوبی سے پیش کیا ہے بلکہ سیاست کی دوہری شاطرانہ چال کو بھی بے نقاب کیا ہے۔ بین السطور میں دکھایا گیا ہے کہ ایک طرف تو حکومت سیکولرازم کی دعویدار ہے، دوسری جانب قوم پرور مسلمانوں کو بھی شک وشبہے کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے:

> ”ہوا کچھ نہیں تھا۔ پولیس شرمندہ ہوکر یہاں سے گئی تھی لیکن گھر کا وہ حصّہ جس میں کچھ بھی پوشیدہ نہیں تھا ایک بھرم کے سوا، سو وہ طشت از بام ہوگیا تھا۔ کوئی ایسی چیز باقی نہیں بچی تھی جس پر کج کُلاہی برقرار رکھی جاسکتی۔ تلاشی لینے والے جا چکے، پُرسہ دینے والے بھی اپنے گھروں کو سدھارے لیکن اختر حسین کو ایسا لگ رہا تھا جیسے پین ہاؤس کی پھیلی ہوئی اور شیخ الطاف حسین کے زمانے سے کھڑی دیواروں میں ہزاروں لاکھوں چھید ہوگئے ہوں۔ اور ہر چھید سے ایک ایک آنکھ لگی اندر جھانک رہی ہو، کوئی دم ہوگا جب چھیدوں سے جھانکتی ہوئی آنکھیں اندر آجائیں گی، پھر سب کچھ ختم ہوجائے گا، برسوں کی جمی جمائی ساکھ، قربانیوں سے لبریز عزت اور وطن دوستی میں معمور دل۔“

(ص:۷۳)

اِس ناول میں اظہار کی بے باکی اور لہجے کے توازُن کے ساتھ طنز کی آمیزش ناول کے اسلوب کو منفرد بناتی ہے۔ عبدالصمد ایسا طنزیہ پہلو اختیار کرتے ہیں کہ بات قاری کے ذہن کے کسی نہ کسی گوشہ میں جاکر چُبھ جاتی ہے۔ سادگی سے پُر اُن کی طنزیہ عبارت میں بلا کی کاٹ ہوتی ہے:

> ”خدا کروٹ کروٹ جنت نصیب کرے جناح صاحب کو کہ اردو کا ایک لفظ بھی نہیں جانتے تھے سوائے ’پاکستان‘ کے لیکن پاکستان کی زبان اردو بنادی۔“

ایک اور جملہ ملاحظہ ہو:

> ''حامد کو انھوں نے قریب بلا کر آہستہ سے پوچھا 'پاکستان سے آئے ہو؟ جی ہاں--- ماموں کو نہیں لائے؟ جی وہ تو مغربی پاکستان میں ہیں، میں مشرقی پاکستان سے آیا ہوں؟ کتنے پاکستان ہیں بابو؟ حامد سے کوئی جواب نہ بن پڑا۔ سب لوگ خاموش تھے۔''

زبان و بیان کے اعتبار سے ''دو گز زمین'' تصنع اور بناوٹ سے پاک ہے گو کہ عبدالصمد نے علامتوں، استعاروں اور تمثیلوں سے بھی کام لیا ہے مگر اس حد تک کہ بیانیہ مزید پُر اثر ہو، پیچیدگی اور ابہام نہ ہو۔ چھوٹے چھوٹے جملوں میں سادگی اور تسلسل ہے۔ تشبیہات یا استعارات زیب داستان کے لیے نہیں بلکہ ناول کی داخلی ضرورت بن کر سامنے آئے ہیں۔

تقسیم در تقسیم اور نقلِ مکانی سے متعلق مسائل کو مشرف عالم ذوقی نے بھی 'بیان' میں ایک الگ ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔ اُن کے اس ناول کا محور ہندوستان کی مشترکہ تہذیبی و ثقافتی اقدار کے زوال کا نوحہ ہے۔ تہذیب کا تعلق انسان اور انسانی معاشرے کی تربیت اور بناؤ سے ہے۔ جس مقام پر مادّی اور ذہنی ترقی میں توازن قائم ہو جاتا ہے تہذیب اپنے اعلیٰ مقام پر پہنچ جاتی ہے اور جب یہ افراط و تفریط کا شکار ہوتی ہے تو اس کا خمیازہ قوموں اور نسلوں کو جھیلنا پڑتا ہے۔ 'بیان' اسی انتشار کا بیانیہ ہے۔ ۱۹۴۷ء میں بہار اور قرب و جوار کے مسلمانوں کے سامنے پاکستان کے دو خطّے تھے جہاں وہ جا سکتے تھے۔ انھوں نے پڑوس کے علاقے کا انتخاب کیا، اور ایک نئے خواب کے ساتھ وہاں چلے گئے لیکن اقتصادی کشمکش اور لسانی تعصب کے تحت خود مشرقی پاکستان میں آزادی کی جو لہر اُٹھی اور پھر ایک ہی مذہب کے ماننے والوں نے محض علاقائی اور لسانی تعصب کی بنا پر مُہاجرین کے ساتھ جو اذیت ناک رویّہ اختیار کیا، مشرف عالم ذوقی نے اُس کیفیت کو مجسّم کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔

تقسیمِ ہند سے لے کر بابری مسجد کی شہادت تک کے اہم واقعات کا بے باک اور جرأت مندانہ اظہار اس ناول کا خاصّہ ہے۔ بالمکند شرما جوش اور برکت حسین ناول کے مرکزی کردار ہیں جو دو مختلف مذہبوں کے ماننے والے ہیں لیکن جن کی تہذیب مشترک ہے۔ دونوں ایک دوسرے

HaSnain Sialvi

کے رسم و رواج کا احترام کرتے ہیں۔ کیونکہ یہ اُن کا ورثہ ہے مگر 'ہندوتو' کی آندھی بھائی چارے اور میل ملاپ کی جڑوں کو ہلا رہی ہے۔ نتیجتاً محبت کے درخت میں مہکتے ہوئے پھولوں کے بجائے کانٹے نکلنے شروع ہوتے ہیں۔ ناول کے دونوں کردار معاشرے کے اس بدلتے ہوئے رنگ کو دیکھ کر حیرت زدہ اور ماتم کناں ہیں اور اس پر افسردہ بھی کہ ہم نے ماضیِ قریب کی مُنافرت اور قتل و غارت گری سے کوئی سبق نہیں سیکھا۔

'بیان' ہندوستان کی موجودہ صورتِ حال کو کچھ اس زاویے سے پیش کرتا ہے کہ ایک ایک واقعہ حقیقت پر مبنی نظر آتا ہے اور ایک ایک جملہ میں درد پوشیدہ ہے، اور شائد اسی وجہ سے المیاتی طنزیہ عبارتیں ذوقی کے اسلوب کی جان ہیں۔ یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> "ہاتھوں سے پیادے گرا دیے گئے۔ آواز لرز گئی۔ تم کیا ہراؤ گے میاں، اب تو ہم لگاتار ہار رہے ہیں، ہر محاذ پر......" (ص:۱۴۸)

مشرؔف عالم ذوقیؔ نے اپنے عہد میں پیش آنے والے دردناک واقعات اور حادثات کا گہرائی سے مشاہدہ کیا ہے اور اُن پر جو کیفیت طاری ہوئی ہے اُسے سچائی سے صفحۂ قرطاس پر اتار دیا ہے۔ وہ محض کسی واقعہ یا حادثہ کی بولتی ہوئی تصویر نہیں اُتارتے اور نہ ہی بیجا طور پر اپنی مداخلت درج کراتے لیکن غیر محسوس طور پر اپنی کیفیات سے قاری کو باخبر کرا دیتے ہیں:

> "جو کچھ ہو رہا ہے وہ مذہب کے نام سے ہو رہا ہے۔ جن کے نام پر لڑنے اور کٹنے کا سلسلہ چل رہا ہے وہ دھرم استھل ہیں......رام اور خدا آپس میں لڑنے یا دیکھنے نہیں آرہے ہیں، آرہے ہیں ہم اور آپ جیسے لوگ...... یہ مذہب کو آپ لوگ اپنے گھروں میں بند کیوں نہیں رکھتے، نمائش کے لیے باہر کیوں نکال لیتے ہیں۔" (ص:۱۴۹)

دلی کیفیات اور محسوسات کو پیش کرنے کا یہ انداز ناول کا وہ مرکزی نقطہ ہے جہاں ناول نگار نے اپنا غم و غصہ درج کرایا ہے۔ طنز سے بھرپور چھوٹے چھوٹے بولتے ہوئے جملے ذوقیؔ کے اسلوب میں نُدرت پیدا کرتے ہیں جس کی وجہ سے وہ اردو ناول کو ایک انفرادی لب و لہجہ دینے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ ناول کی فضا چونکہ ہندو مسلم کرداروں کے اِتصال سے تیار کی گئی ہے۔

اس لیے فارسی الفاظ وتراکیب کے تناسب میں ہندی الفاظ وتراکیب سے زیادہ کام لیا گیا ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ 'ہندوتو' کا نعرہ لگانے والوں کے جلسوں اور کارندوں کی گفتگو میں اس زبان کا استعمال ضروری تھا کہ حقیقت بیانی اس کا تقاضا کررہی تھی۔ یہ جملے ملاحظہ کیجیے:

> ''ہم نے آدھونک اتہاس تیار کرلی ہے۔ مہینے دو مہینے یا سال بھر میں اتنی کتابیں بازار میں آجائیں گی کہ لوگ پُرانے اتہاس کو بھول جائیں گے۔ اس کے لیے کچھ نئے اتہاس بھی گڑھنے پڑیں گے؟ تتھا ستوستیہ کی کھوج کے لیے کبھی کبھی ایسا کرنا پڑتا ہے۔ داس کو مکتی دلوانے کے لیے کبھی کبھی جھوٹ کا سہارا لینا پڑتا ہے اس لیے ہماری دھارمک کتابوں میں اس جھوٹ کو غلط نہیں کہا گیا ہے......
> ہم ہر کونے سے اٹھیں گے، چپّے چپّے سے اٹھیں گے۔ ہم چاروں دشاؤں سے جُٹھیں گے۔ ہم ندی، سمندر، جل، پہاڑ، چٹان چاروں اُور سے جُٹیں گے۔ ہم چپے چپے پر پھیلیں گے اور ہم وجئی رہیں گے۔'' (ص:۱۵۲)

حسین الحق کے ناول 'فرات' میں بھی غلامی کا کرب، آزادی کی طلب، کانگریس اور مسلم لیگ کے تنازعات، حصولِ آزادی، پاکستان کی تشکیل، مشرقی پاکستان کا انتشار اور بنگلہ دیش کے وجود میں آنے کے اسباب اور پھر بہاری مسلمانوں کی نقلِ مکانی کا ذکر ہے لیکن ایک دوسرے زاویے سے۔ اس ناول میں ہندوستانی تہذیب کی شکست وریخت، اقدار کی پامالی اور ہوس کی اجارہ داری کے پُراسرار سوتے پھوٹتے ہیں اور پھر عرفانِ ذات سے عرفانِ کائنات کا تخلیقی سفر طے کرتے ہوئے انسانی جبلّت کا مُنفرد استعارہ بن جاتے ہیں۔ ناول کا مرکزی کردار وقار احمد بہار کے ایک نامی گرامی مدرسہ سے فارغ ہوکر پٹنہ یونیورسٹی میں داخل ہوتا ہے۔ درس وتدریس سے منسلک ہوکر اپنے خوابوں کے مسکن، 'سہسرام ہاؤس' میں گوشۂ عافیت تلاش کرتا ہے لیکن نسلوں اور تہذیبوں کا تضاد اس کے ذہنی تناؤ میں اضافہ کرتا ہے۔ حسین الحق، وقار احمد کے ذکر کے ساتھ ماضی کی طنابیں کچھ اس طرح کھینچتے ہیں کہ سلسلہ حال سے منقطع نہیں ہونے پاتا ہے:

> ''بچپن کا زمانہ بھی انتہائی پُرآشوب زمانہ تھا، خود اپنے گھر میں ایک بھائی کانگریس میں، تو دوسرے مسلم لیگ میں تھے۔ اسی گرد آلود فضا میں ایک دن خبر

ملی کہ ملک آزاد بھی ہو گیا اور تقسیم بھی............اور پھر ہندوؤں اور مسلمانوں کے خون سے وہ ہولی کھیلی گئی کہ مہابھارت کی جنگ ایک چھوٹا سا حادثہ محسوس ہونے لگی اور راتوں رات انسانی تقدیر کے کلنڈر کا ایک ورق زوردار ہوا کے جھونکے سے پھٹ کر کہیں دور پھینکا گیا اور اب مسلمان ہندوستان میں ایک نمبر کے شہری کا بلاّ لگائے دو نمبر کے شہری کی طرح زندگی بسر کر رہے تھے۔" (ص:۱۵)

وقت گزرتا رہا۔ بے بسی، دہشت اور خوف میں اضافہ ہوتا رہا، اور پھر دیکھتے ہی دیکھتے ۔

" صدیوں کی تعظیم گری پرکھوں کی تکریم گری
چہروں کی تمثیل گری یادوں کی تکمیل گری "

اس عبرتناک ماحول میں وقار احمد کی بیٹی شبّل کا کردار سامنے آتا ہے۔ حسین الحق نے اس کردار کو جس مؤثر انداز میں پیش کرتے ہوئے انجام تک پہنچایا ہے وہی 'فرات' کا اصل مقصد اور بے سہارا قوم کو متحرک کرنے کا پہلا مرحلہ ہے۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ عبدالصمد، حسین الحق اور مشرف عالم ذوقی نے مذہب اور سیاست کے نام پر سجائے جانے والے رنگ منچ، ایک تہذیب کے اُجڑنے اور دوسری تہذیب کے برگ و بار لانے کا جو منظر ایک مخصوص زاویے اور علاقے کے توسط سے دو گز زمین، فرات اور بیان میں پیش کیا ہے وہ دیگر ہم عصر ناول نگاروں کے یہاں اس شدت سے نہیں ملتا۔ شاید اس لیے کہ:

۱۔ ان تینوں مصنفین نے فکشن کی روایت سے بھرپور آگہی حاصل کی اور اُسے اپنے تجربے میں سموتے ہوئے ایک ایسا اسلوب وضع کیا جو علاقائی لب و لہجہ اور عوامی بول چال کے آہنگ سے عبارت ہے۔
۲۔ منظر، پس منظر اور پیش منظر کو نہایت خوبی سے پیش کیا ہے۔
۳۔ نفسی کیفیات اور جذبات کو اُجاگر کرنے کے ساتھ صورت واقعہ کی معروضی عکاسی کی ہے۔
۴۔ ممکن حد تک اپنے فیصلہ اور اپنی رائے سے گُریز کیا ہے۔

"دو گز زمین"، "بیان" اور "فرات" کو سامنے رکھتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ تینوں ناول لاشعوری طور پر ایک دوسرے کو تعاون دیتے نظر آ رہے ہیں، ایک دوسرے کی توسیع

میں مشغول نظر آرہے ہیں اور بعض مقامات پر تو تینوں ناول مل جل کر ایک ''مجموعی کل'' بنتے محسوس ہو رہے ہیں۔ مثلاً ''دوگز زمین'' ترک موالات سے تقریباً ۱۹۷۱ء کے آس پاس تک کی صورتِ حال بیان کرتا ہے، ''فرات'' میں بابری مسجد سانحہ کا ہلکا سا اشارہ ملتا ہے اور ''بیان'' میں بابری مسجد کی شہادت کے بعد کی صورتِ حال پر ذوقی ارتکاز کرتے ہیں اس لیے یہ تینوں ناول مل کر خلافت تحریک کے زمانے سے بیسویں صدی کے آخر تک کا ایک مکمل سماجی، سیاسی، تہذیبی اور ثقافتی منظر نامہ تیار کرتے ہیں۔

دوسری خاص بات یہ کہ ''دوگز زمین'' ہندوستان کی سیاسی اور سماجی صورتِ حال پر اپنی توجہ مرکوز کرتا ہے، ''بیان'' ہندوستان کی مشترکہ تہذیبی اقدار کے زوال کی تصویر کشی کرتا ہے اور ''فرات'' میں تہذیبی و ثقافتی اقدار کی شکست و ریخت اور تخلیقی طور پر ماضی و حال کا تقابلی مطالعہ تو دامن کش دیدہ و دل ہے ہی، اسی کے ساتھ ساتھ ''فرات'' عرفانِ ذات سے عرفانِ کائنات کے تخلیقی سفر میں جبلّت و تہذیب کے استعارے کے طور پر بھی پیش کیا جا سکتا ہے۔

اس طرح یہ تینوں ناول مل کر ایک ایسی مجموعی تخلیقی فضا تیار کرتے ہیں جس میں سماجی، سیاسی، تہذیبی، ثقافتی مد و جزر کے ساتھ ساتھ وجود انسانی کے بنیادی نشیب و فراز بھی صاف صاف اور نمایاں طور پر اس طرح پیش کیے گئے ہیں کہ Enlargement کے باوجود Close up کا احساس ہوتا ہے۔ ان ہی خوبیوں کی بنا پر مذکورہ ناول برصغیر کے ماضی قریب کی تاریخ کا آئینہ بن گئے ہیں۔

◆◆◆

’’کئی چاند تھے سرِ آسماں‘‘ ایک مطالعہ

ایسا کبھی کبھی ہوتا ہے کہ ایک محقق اور بلند پایہ ناقد ناول لکھے اور واقعہ نگاری پر اپنی غیر معمولی قدرت، تخیل کی پرواز اور دلفریب اسلوب سے ناول کے قاری کو حیرت میں ڈال دے۔ شمس الرحمٰن فاروقی، اس وقت اردو کے بے مثال نقاد ہیں جن کے تنقیدی مضامین نے ادب کی سمت و رفتار پر گہرے اثرات مرتب کیے ہیں، لیکن جب ان کا ناول ’’کئی چاند تھے سرِ آسماں‘‘ شائع ہوا تو ناول نگاری کے فنی ضابطوں کے ساتھ اتنا ضخیم ناول لکھنے کی ان کی صلاحیت پر سب کو حیرت ہوئی۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز افسانوں سے کیا۔ انھوں نے نئے طرز کی غزلیں کہیں اور نظمیں بھی لکھیں لیکن ان کے تنقیدی مضامین نے معاصر ادبی منظرنامے کو اس قدر متاثر کیا کہ ان کے تخلیقی کارناموں کی طرف وہ توجہ نہیں دی گئی جس کے وہ بجا طور پر مستحق ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی کو زبان و بیان پر پوری قدرت حاصل ہے۔ وہ اپنی بات کو بہتر سے بہتر انداز میں پیش کرنے کی بھرپور صلاحیت رکھتے ہیں۔ اُن کے افسانوی مجموعہ ’’سوار‘‘ نے اردو دنیا کو چونکا دیا۔ ’’سوار‘‘ کے افسانے اردو افسانے کی ایک بالکل نئی جہت کا پتہ دیتے ہیں۔ اس میں ہماری ادبی زندگی کے بعض گراں قدر زمانوں کی تخلیقی بازیافت کی گئی تھی۔ اسی طرح فاروقی کا ضخیم ناول ’’کئی چاند تھے سرِ آسماں‘‘ اردو ناولوں کی کہکشاں میں ایک چاند کی طرح وارد ہوا اور فکشن کی دنیا اُس کی چاندنی میں نہا گئی ہے۔ ہم اس ناول کو کسی بھی مخصوص رجحان یا تحریک سے نہیں منسوب کر سکتے کیونکہ اس میں تاریخی شعور کے علاوہ ادبی پس منظر، روایت سے جڑے رہنے پر اصرار، سوانحی گوشے کے علاوہ ایک طویل زمانے کی تہذیبی فضا کی بازیافت کی گئی ہے۔ اِس ناول میں

تاریخ کا گہرا شعور اور ہمارے تہذیبی ارتقاء کے ایک خاص دور کو بڑی فنکاری سے روشن کیا گیا ہے۔ پلاٹ منظم ہے کہ ایک باب کا اختتام دوسرے باب کا پس منظر بنتا ہے اور قصہ اِس طرح آگے بڑھتا ہے کہ حیرت واستعجاب کا ماحول برقرار رہتا ہے۔ شعور کی رو اور اندرونی خود کلامی کے ساتھ کہیں کہیں جنس کی نزاکتوں اور لطافتوں کا بھی اظہار ملتا ہے۔

ناول کا فن وضاحت کا فن ہے۔ اس کا کینوس زندگی کی طرح بسیط ہوتا ہے۔ جس طرح سے زندگی کی کہانی ایک نہ ختم ہونے والا سلسلہ ہے اُسی طرح ناول کا فن بھی صراحت اور وسعت کا تقاضہ کرتا ہے۔ ناول میں ادیب اپنا مخصوص نقطۂ نظر پیش کرتے ہوئے زندگی کی تصویر کشی کرتا ہے۔ حقیقت کو تخلیقی عمل میں یوں پیش کیا جاتا ہے کہ قصہ کی حیثیت سے اُس کے تمام عناصر میں تال میل، ہم آہنگی اور ربط قائم ہو جائے۔

ناول نگار کو سادہ حقیقت نگار ہی نہیں، زندگی کی پیچیدہ حقیقتوں کا بھی ترجمان ہونا چاہیے۔ اِس کا فن اخلاقیاتی شعور کا بھی مطالبہ کرتا ہے اور فنی حکمتِ عملی کا بھی۔ عام طور پر یہ مشہور ہے کہ ناول نثر میں ایک طربیہ کہانی ہوتی ہے لیکن اِس خیال سے اختلاف کرتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ جب ناول زندگی کی حقیقتوں کو پیش کرنے کا فن ہے تو اس میں طربیہ کے ساتھ ساتھ المیہ عناصر کو پیش کرنے کی گنجائش بھی ہے۔ ناول جو اپنے طور پر ایک وسیع کینوس کی حامل صنف ہے تو ہم اس کو طربیہ میں سمیٹ کر محدود کرنے کے حق میں نہیں ہیں۔

ایک بنیادی بات یہ بھی عرض کرنی ہے کہ جو ناول نگار اخلاقی واصلاحی مقاصد کو پیش کرنے کے لیے اس صنف کو اختیار کرتے ہیں تو ناول تہہ دار نہ ہو کر بیشتر ایک سطحی قصہ بن کر رہ جاتے ہیں چونکہ زندگی صرف معروضی سچائی کا نام نہیں اسی لیے اعلیٰ اخلاقی یا صرف اصلاحی قدروں کو پیش کرنے کا نام ناول نگاری نہیں ہو سکتا۔ ناول زندگی کی پیچیدہ تر صداقتوں کا ترجمان ہوتا ہے اس لیے اس میں خیر کے ساتھ شر، حق کے ساتھ باطل، ایمان کے ساتھ بے ایمانی، سچ کے ساتھ جھوٹ کے رشتے کی دریافت اس کا فن بن جاتا ہے۔ کہانی کا مقصود صرف نیکی اور اخلاقیات کا درس دینا ہی نہیں ہے بلکہ سماج میں رہنے والے کرداروں کے منفی اخلاق، غیر انسانی افعال کے محرکات کی جستجو اور فسق وفجور میں ڈوبے ہوئے انسانوں کی گہری انسان دوستی کی آرزو کے بیان کرنے کا عمل بھی ہے۔

چونکہ ناول ایک پھیلی ہوئی بڑی تصویر ہے جس میں ایک مقررہ پلاٹ کو واضح کرنے کے لیے کائنات کے متنوع کرداروں جو مختلف جماعتوں اور قبیلوں کے ساتھ رہتے ہیں، کی زندگی کے مختلف پہلوؤں کی مصوری ہے۔ اس طرح سے شمس الرحمٰن فاروقی کا ناول ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' صرف حقیقت نگاری کا نمونہ ہی نہیں ہے بلکہ اس میں بھر پور زندگی متحرک نظر آتی ہے جس میں ہنداسلامی تہذیب اور ثقافت کے موضوع پر مشتمل روداد کو بیان کیا گیا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی ہندوستان میں فارسی تہذیب کی ترقی و ترویج اور اردو کی کلاسیکی روایت سے بخوبی واقف ہیں۔ وہ زبان کے بننے اور سنورنے کے عمل سے بھی آگاہ ہیں۔ تہذیبوں کے میل ملاپ پر بھی اُن کی گہری نظر ہے لہٰذا انھوں نے اِس پورے تدریجی عمل کے نشیب وفراز کو اپنے بیانیے کا جُز بنایا ہے۔ اسی لیے ناول میں قدیم ومتروک الفاظ کے ساتھ مشکل الفاظ ومحاورات اور ضرب الامثال کو بھی فضابندی کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ ماضی کی بازیافت کے متعین مقصد نے فاروقی کے اسلوب کو بے حد مشکل بنادیا ہے لیکن فضا، ماحول اور برتاؤ کے اعتبار سے دیکھیں تو سب کچھ موقع ومحل سے گہری مناسبت رکھتا ہے جس کا اعتراف ہندوپاک کے کئی بڑے فکشن نگاروں نے کیا ہے۔

ایسا لگتا ہے کہ فاروقی کے پیشِ نظر اردو کے بھی کئی ناول تھے جن سے انھیں خام مواد ملا ہے۔ مثلاً ''امراؤجان ادا'' میں لکھنؤ کے قرب وجوار کی مٹتی ہوئی تہذیب کی منظر کشی سے وہ متاثر ہوئے ہیں۔ انحطاط پذیر حیدرآبادی تہذیب، حویلیوں کی ٹوٹتی ہوئی دیواروں کا المیہ اور معاشرے کی اُلٹتی ہوئی بساط کا حال انھوں نے عزیز احمد کے ناول ''ایسی بلندی ایسی پستی'' میں محسوس کیا۔ ''آگ کا دریا'' جس کا وسیع کینوس ڈھائی ہزار سال کی تاریخ کے پسِ منظر کو سمیٹے ہوئے ہے اُس سے بھی فاروقی نے تاریخی بصیرت کے ساتھ تکنیک اور فن کی جدّت وندرت کے تاثر کو قبول کیا ہے۔ اردو کا ایک بڑا ناول ''اداس نسلیں'' بھی اُن کے پیشِ نظر رہا ہوگا جس میں انسانی رشتوں کی پیچیدگیاں، ذہنی کشمکش کے ساتھ بدلتے ہوئے تاریخ کے منظرنامہ اور تہذیبی تصادم، ہندوپاک کے گوناگوں پیچیدہ مسائل کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس طرح کے اور بھی کئی اہم ناول ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' کے محرک معلوم ہوتے ہیں۔

مذکورہ ناول ۲۰۰۶ء میں پاکستان کے مشہور اشاعتی ادارے شہرزاد اور ہندوستان میں پینگوئن وِیاترا انگس سے شائع ہوکر اردو کے اہم ناولوں کی فہرست میں شامل ہوا۔ تکنیکی اعتبار سے اِس

ناول کو کسی ایک زمرے میں شامل کرنا دشوار ہے کہ اس میں فکر و فن کے مختلف رجحانات کے عکس کسی نہ کسی صورت میں نظر آتے ہیں۔ تاہم تکنیکی سطح پر یہ ایک نیا تجربہ ضرور قرار دیا جائے گا۔ مصنف نے اس ناول کے حوالے سے اعتراف کیا ہے:

> ''یہ بات واضح کردوں کہ اگر چہ میں نے اس کتاب میں مندرج تمام تاریخی واقعات کی صحت کا حتی الامکان اہتمام کیا ہے لیکن یہ تاریخی ناول نہیں ہے۔ اسے اٹھارہویں اور انیسویں صدی کی ہند اسلامی تہذیب اور انسانی تہذیبی و ادبی سروکاروں کا مرقع سمجھ کر پڑھا جائے تو بہتر ہوگا۔''

ماضی کے دریچوں سے جھانکنے کی کوشش کریں تو اورنگ زیب کے انتقال (۳ر مارچ ۱۷۰۷ء) کے بعد عظیم الشان مغل حکومت کے زوال کے اسباب میں ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ محض بارہ سال میں سات بادشاہ تخت نشین ہوئے۔ تخت سے دار تک پہنچنے کا سلسلہ شروع ہوا تو ریاستیں خود مختار ہونے لگیں۔ نادر شاہی حملے کے بعد ایسٹ انڈیا کمپنی نے بھی حکمرانی کے خواب دیکھنے شروع کر دیے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اسی دور کی تہذیب و ثقافت کے عروج و زوال کو مرکز و محور بنایا ہے۔ اس ناول کے منظر نامے پر کئی دائرے اُبھرتے ہیں جن میں کشمیر، راجپوتانہ اور پنجاب کے بعد دہلی کا گہرا رنگ حاوی ہو جاتا ہے۔ یہ دائروی رنگ بیسویں صدی کی چھٹی دہائی تک پھیلا ہوا ہے۔ سلیم جعفر ہوں یا وسیم جعفر، خانم کی زندگی کی چھان بین اور اُس کے عہد کے تہذیب و تمدن کی تلاش میں فکر مند نظر آتے ہیں۔ فاروقی اس جستجو میں ان کے معاون ہوتے ہیں۔

۱۸۱۱ء میں وزیر خانم پیدا ہوتی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ جیسے من موہنی نے نیا روپ اختیار کرلیا ہو۔ خانم کے بُزرگ مصور تھے، انھوں نے ایک ایسی تصوراتی تصویر بنائی تھی جو اتفاقاً مہاراول کی چھوٹی بیٹی من موہنی سے مشابہ تھی۔ وقت کی طنابیں کھنچتی ہیں اور قاری محسوس کرتا ہے کہ تقدیر بھی دونوں کی ایک جیسی، المیاتی کرب کا شکار رہی۔ محمد یوسف سادہ کار کی تیسری اور سب سے چھوٹی بیٹی وزیر خانم عرف چھوٹی بیگم اپنی بہنوں میں سب سے زیادہ با صلاحیت اور آزاد طبیعت کی مالک تھی۔

احمد محفوظ نے اس فن پارے کے بارے میں دُرست فرمایا ہے کہ یہ ناول انیسویں صدی سے بہت پہلے شروع ہوکر سال ۱۸۵۶ء میں ختم ہوتا ہے۔ اس پورے عرصے کا بیان ہمیں ایسی دنیا

کی سیر کراتا ہے جو معاشرتی اور تہذیبی لحاظ سے بے حد منور ہے۔ ناول کا مرکزی کردار وزیر خانم ایک تاریخی کردار ہے جو فعال، پُر رعب، مقناطیسی کشش رکھنے والی شخصیت ہے۔ اُسی کے اِرد گرد کہانی کا تانا بانا بُنا گیا ہے۔ اس کے ذریعہ نہ صرف شجرۂ خاندان آگے تک چلتا ہے بلکہ کہانی بھی ارتقاء پذیر ہوتی ہے۔ اگر یوں کہیں کہ ناول ایک ہی خاندان کی کہانی کا پس منظر رکھتا ہے لیکن اس کے مختلف کردار کے رابطوں سے جو وسعت اس میں پیدا ہوئی ہے وہ مغلیہ عہد کے آخری دور کے تاریخی اور معاشرتی صورتِ حال کا احاطہ کرتی ہے۔ اِس میں قلعہ کی نامور ہستیاں اپنے افعال و اعمال کے ساتھ موجود ہیں۔ ناول میں مرکزی کرداروں کے ساتھ جب تک دوسرے کرداروں کا رابطہ پیش نہیں کیا جاتا ہے اور ان کا تذکرہ شامل نہیں ہوتا ہے، تب تک نہ تو پلاٹ میں وسعت پیدا ہوتی ہے اور نہ ہی وہ ناول کی صورت اختیار کرتے ہیں۔ مذکورہ ناول میں مغلیہ دور کے زوال کی داستان کے ساتھ تاریخی اور تہذیبی پس منظر میں قلعہ سے متعلق شخصیتوں کے رہن سہن، بود و باش اور غور و فکر کو مکالموں کے ذریعہ فعال اور متحرک کرنے کی کامیاب سعی ہے۔

''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' کا ایک ادبی پس منظر بھی ہے۔ مغلیہ دور میں فنونِ لطیفہ خصوصی طور سے شعر و سخن کے تعلق سے ادبی محفلیں، مناظرے، مشاعروں کی تہذیب کا جو بیان ملتا ہے وہ بیانیہ تخلیقی اور اسلوبی نقطۂ نظر سے اہمیت کا حامل ہے اور ہمارے سامنے شعر و سخن کا عام مذاق و معیار اور ادب کی تاریخ میں اس کی قدر و قیمت کا تعین ناول کے فنی اور پلاٹ کے منطقی ربط میں اس طرح پیوست ہے کہ قصے کی ساخت پر اثر انداز نہیں ہوتا۔ مثلاً غالبؔ کے معاصرین کا ذکر کرتے ہوئے کرداروں کے درمیان ایک ربط اور تعلق قائم رہتا ہے۔ داغؔ دہلوی کے عصر کی ادبی چشمکیں، مشاعروں کی تہذیب، ان کے ہم عصروں کی فنی خوبیوں کے علاوہ اُن کی شخصیت کی تہہ داریاں اور نفسیاتی الجھنوں کا بیان بھی اس ناول کی ایک اہم خوبی ہے۔ یوں کہانی کا سلسلہ آگے بڑھتا ہے کہ کہیں دلچسپی اور تجسس ٹوٹتا ہوا دکھائی نہیں دیتا۔

ناول اٹھارہویں صدی سے انیسویں صدی (۱۸۵۶ء) کے طویل عرصہ پر پھیلا ہوا ہے، اس لیے انگریزی دور حکومت اور اُن کی کامیاب حکمتِ عملی کا ذکر آنا یقینی ہے۔ یہاں کچھ سوالات پیدا ہوتے ہیں کہ کیا کوئی ضخیم ناول محض برہنہ حقائق کے سہارے لکھا جا سکتا ہے؟ کیا ناول اور تاریخ میں کوئی فرق نہیں

ہوتا؟ ظاہر ہے تخلیقی عمل کے لیے حقائق تحریک پیدا کرتے ہیں اگر ان حقائق کے ساتھ تخلیق کار کی ذہنی پرواز شامل نہیں ہوگی اُس وقت تک کوئی بھی تخلیق وجود میں نہیں آتی مزید یہ کہ قاری کی دلچسپی قائم رکھنے کے لیے حقائق اور تخیل کے درمیان باہم رشتہ بنائے ہوئے قصہ کا منطقی ربط برقرار رکھنا بھی ضروری ہے، تب ہی قصہ ناول کی فارم میں آتا ہے۔ چونکہ ناول کا کینوس وسیع ہوتا ہے اور اس میں گونا گوں رنگوں کو شامل کیا جاتا ہے۔ مزید برآں ناول صرف ذاتی تسکین کا ذریعہ نہیں اس کا رشتہ قاری سے بھی ہوتا ہے اس لیے مکالمے کا سہارا لینا بھی ضروری ہوتا ہے جو حقائق اور تخیل کی آمیزش سے ایک عمدہ فن پارے کا روپ اختیار کرتا ہے۔ ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' اس کی واضح مثال ہے۔

ادبی تاریخ میں ذکر ہے کہ وزیر خانم، مرزا داغ دہلوی کی والدہ ہیں جو حسین و جمیل ہونے کے ساتھ شوخ طبیعت، خوش اخلاق، خوش گفتار خاتون تھیں۔ مصنف نے ان کی فطری خوبیوں کا بھرپور فائدہ اٹھاتے ہوئے ایک خیالی کردار تشکیل دیا، جن سے کردار جڑتے گئے، واقعات کا سلسلہ آگے بڑھتا رہا۔ پسِ منظر میں تاریخ، ادب اور معاشرہ کی تفصیل ایک بہترین تخلیق کا ضامن ہوتی۔ واقعات کے انسلاک اور ارتباط سے یہ تاریخی کردار، بڑی حد تک افسانوی کردار بن گیا۔ افسانوی فن کا تقاضہ بھی یہی ہے کہ بڑی تخلیق بننے کے لیے حقیقت کے ساتھ تخیل کی آمیزش ضروری ہے۔ اس طرح مذکورہ ناول میں تاریخی حقائق کے ساتھ تخیل بھی تخلیقی عمل میں شامل رہتا ہے۔ یوں یہ ناول ایک اعلیٰ فن پارہ بن گیا۔

جس طرح ناول کا مرکزی کردار وزیر خانم، مغلیہ سلطنت کے بتدریج ختم ہوتے ہوئے اقتدار کی علامت بن گیا ہے اسی طرح کہانی بتدریج ارتقاء پذیر ہوتی ہے۔ ناول کا وہ حصہ بے حد اہم ہے جس میں ولیم فریزر پر انگریزی حکومت کے جبر، ہٹ دھرمی اور زور زبردستی کا نقشہ علامت کے طور پر ہمارے سامنے آتا ہے۔ ناول کو اس نقطۂ نظر سے پڑھیے تو وزیر خانم کی اپنی زندگی میں پے در پے شکست، ایک عہد کے زوال کی داستان بن جاتی ہے۔

انگریز افسر کیپٹن مارسٹن بلیک کے رشتے سے خانم کے ہاں ایک بیٹا اور ایک بیٹی پیدا ہوتی ہے۔ پھر نواب شمس الدین خاں والیٔ لوہارو و جھرکہ خانم کی زندگی میں داخل ہوتے ہیں اور نواب مرزا (داغ دہلوی) کی پیدائش ہوتی ہے۔ شمس الدین کو سازشوں کا شکار بناتے ہوئے پھانسی پر چڑھا دیا جاتا ہے۔ تین بچوں کی ماں، خانم، آغا مرزا تراب علی سے نکاح کر لیتی ہیں۔ اُس وقت داغ گیارہ برس کے

تھے۔ رام پور میں بھی قسمت بہت دیر تک ساتھ نہیں دیتی ہے اور وہ دہلی کے لال قلعہ میں مرزا فخرو بہادر کی زوجیت میں داخل ہو کر شوکت محل کہلاتی ہیں۔ ایک بیٹا خورشید عالم پیدا ہوتا ہے۔ ولی عہد ابھی چلنے کے قابل بھی نہیں ہوئے تھے کہ مرزا فخرو سخت بیمار پڑ کر اس جہانِ فانی سے رخصت ہو جاتے ہیں۔ اُن کے انتقال کے بعد ۱۸۵۶ء میں خانم کو اُن کے بچوں کے ساتھ قلعۂ معلّٰی سے باہر نکال دیا جاتا ہے۔ عمر کے اس پڑاؤ میں وہ قدرِ مطمئن تھیں کہ بقیہ زندگی بیوگی میں گذار کر بچوں کی شاہانہ انداز میں پرورش کریں گی مگر 'کوچ' کے حکم نے سکون بھری زندگی کے خواب کو چکنا چور کر دیا۔ اِس ذلّت و رسوائی سے وہ بے حد رنجیدہ تھیں مگر قدرت کے کھیل نرالے ہوتے ہیں، انھیں پتہ نہیں تھا کہ قدرت اُنھیں بچا رہی ہے۔ وہ اگلے سال برپا ہونے والے خونی کھیل سے محفوظ ہو گئیں جس میں شہزادوں کے سر قلم ہوتے ہیں اور شاہ کو رنگون میں سسکتے ہوئے دم توڑنے کے لیے بھیج دیا جاتا ہے۔

مصنف نے اِس فن پارے کے تاریخی ناول ہونے سے انکار کیا ہے جبکہ اس کے سارے کردار تاریخی ہیں جو اپنی شناخت اور مقامی حیثیت رکھتے ہیں۔ ناول میں اُس وقت رائج مخصوص زبان، اپنے منصب، اپنے تہذیبی حوالوں، جس میں کرداروں کا اندازِ گفتگو، لب و لہجہ شامل ہیں، کے ذریعہ اپنا تعارف کراتے ہیں۔ اس فن پارے کی اہم خوبی یہ بھی ہے کہ اٹھارہویں اور انیسویں صدی کے زمانے میں زبان کے بتدریج ارتقاء میں لفظ و آہنگ کی بنیاد پر صورتیں بدلتی ہیں۔ ناول کی زبان میں بھی تبدیلیاں نظر آتی ہیں جو فاروقی کی تحقیقی، تنقیدی اور لسانی صلاحیت کی غماز ہیں۔ ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' کے کردار اس زمانے کی زبان، علم و ہنر، منصب اور لیاقت کے ذریعہ اپنی نفسیات اور فطرت کا اظہار کرتے ہیں۔

ناول میں رومان بھی ہے، اسلامی تہذیب کی جھلک بھی ہے، زندگی کے تضادات، خیر و شر کے معرکے، حق و باطل کی جنگ، انسانی نفسیات کی پیچیدگیاں بھی ہیں۔ حقیقی اور تاریخی واقعہ کے ساتھ ضمنی واقعات سے ربط بناتے ہوئے ڈرامائی انداز میں چُست اور برجستہ مکالموں کے ذریعہ کرداروں کو فعال اور جاندار بنانے کی سعی اور کہانی کو مضبوط اور مربوط کرنے کی کاوش بھی ملتی ہے، مجموعی طور پر کہانی کی رفتار میں کہیں بھی جھول نہیں پیدا ہوتا ہے بلکہ وہ اپنی فطری روانی سے چلتی رہتی ہے۔ یہ حقیقت بھی ہے کہ فن کار اپنی تخلیقات سے اپنے وجود کو یکسر الگ بھی نہیں رکھ سکتا۔ وہ اپنے کرداروں کے ہر عمل میں کہیں چھپا بیٹھا رہتا ہے۔ کبھی وہ اپنے کرداروں کے عمل اور ردِّ عمل میں بولتا

ہے تو کبھی اپنے افکار کو کرداروں کے حوالے سے پیش کرتا ہے۔ وہ سارے عمل میں بحیثیت انسان کبھی بھی لاتعلق نہیں رہ سکتا۔ ’’کئی چاند تھے سرِ آسماں‘‘ میں فاروقی کا عمق اور اُن کے کثیر المطالعہ ہونے کا احساس ہر جگہ ہوتا ہے۔ ناول میں انسانی کردار، جذبات اور عمل کا اظہار کچھ ایسے تسلسل اور اعتماد کے ساتھ ملتا ہے کہ باوجود ان زمانی و مکانی حدود کے جن کی پابندی ناول کے ماحول، پلاٹ اور منفرد اشخاص کو کرنی پڑتی ہے۔ ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے ان زمانی حدود سے ماوری ناول میں ایک وسیع انسانیت اور جذبات کی ایک نئی بصیرت بھی روشن ہے، جو اس ناول کا خاص امتیاز ہے۔

اس ناول میں کہیں کہیں داستانی رنگ بھی نمایاں ہے۔ تخیّل کی جدّت، علم و آگہی جب تخیّل کی نادرہ کاری سے ہم آہنگ ہوتی ہے تو ایسا عمدہ تخلیقی ناول وجود میں آتا ہے۔ ادبی و تاریخی تحریکات کے شعور کے ساتھ، واقعات سے زیادہ اُن کے اثرات کا جائزہ داخلی زاویۂ نگاہ سے تجربات کی روشنی میں لیا گیا ہے۔ اسی لیے مذکورہ ناول کو تخلیقی سطح پر ادب کا بہترین کارنامہ قرار دیا جاسکتا ہے۔

’’کئی چاند تھے سرِ آسماں‘‘ میں دوسو سال پہلے کی دلّی کی گلیاں، کوچے، محلے، حویلیاں، اُس زمانے کے لوگوں کی بُود و باش، طرز معاشرت، وضع قطع، رہن سہن، زبان، طرزِ کلام، سفر و حضر، ان کی سواریاں، دشواریاں، زندگی کی دقتیں، الجھنیں بڑی تفصیل اور اہتمام سے اس ناول میں نظر آتی ہیں۔ بیان و بیانیہ ایسا کہ جس میں سبھی خصوصیات جذب کر دی گئی ہوں۔ ایسے فن پارے کے لئے کسی ایک قسم کا ناول کہنا مناسب نہیں ہے۔

پلاٹ کی ترتیب و تنظیم کے اعتبار سے یہ ناول موثر ہے۔ اتنے وسیع کینوس پر جہاں کرداروں کا شمار مشکل ہوتا ایک ڈیڑھ صدی سے زیادہ مدّت پر محیط داستان کی تصویر کشی اور منظر نگاری مہارت کے ساتھ اس طرح کی گئی ہے کہ پورے ناول میں کہیں بھی نہ تو روانی متاثر ہوئی، نہ زبان لڑکھڑائی ہے۔ ایک محقق اور ناقد تخلیقی کائنات میں اس شان سے جلوہ گر ہے کہ حیرت ہوتی ہے۔ بیسویں صدی کو رُخصت کرتے ہوئے، اور اکیسویں صدی کے آغاز میں ہمیں ایک ایسے ہی بڑے ناول کا انتظار تھا جس میں اٹھارہویں اور انیسویں صدی کے معاشرتی کوائف کی بھرپور تصویر کشی ہو۔ ’’کئی چاند تھے سرِ آسماں‘‘ ہماری اس توقع پر پورا اُترتا ہے۔

◆◆◆

سوانحی ناول کا فارم اور ”غمِ دل وحشتِ دل“

سوانحی عمری، خود نوشت، یاد داشتیں، ڈائری اور سوانحی ناول میں قدرِ مشترک ماضی کی بازآفرینی اور واقعات اور اعمال کے توسط سے گزرے ہوئے زمانہ کا ایک فنی وِژن پیش کرنا ہوتا ہے۔ سوانحی ناول محض سوانح عمری نہیں ہوتا کہ یہاں Autofiction یا پھر سوانحی کوائف کو فکشن کے ترکیبی عناصر کے ساتھ مدغم کرنا ہوتا ہے۔ سوانحی ناول واقعات کی خارجی تصدیق کا محتاج نہیں ہوتا اور سوانح کے ہر پہلو کے ذکر کا مطالبہ مناسب نہیں معلوم ہوتا۔ سوانحی ناول میں اکثر واقعات اور کرداروں کے نام میں بھی ردّ و بدل کیا جاتا ہے اور اکثر کسی ایک نیم روشن واقعہ کو اس قدر روشن کیا جاتا ہے کہ ہیرو کی پوری شخصیت اور اس کے فنی کمالات کے خدو خال پوری طرح واضح ہو جاتے ہیں۔ فنی تقاضوں کے پیش نظر واقعات میں رنگ آمیزی کی جاتی ہے اور تکنیک کی سطح پر مصنف ایک مرکزی کردار خلق کرتا ہے اور پھر ایک مربوط پلاٹ کے تحت واقعات اور کوائف کا اندراج کیا جاتا ہے۔ واقعات کے تاریخی تسلسل کو برقرار رکھنا لازمی نہیں ہوتا۔ عموماً سوانحی ناول میں مرکزی کردار کے نجی تجربات مثلاً ثقافتی کشمکش، خاندانی تنازعات، تحریک میں عملی شرکت یا پھر جنسی تجربات کی دبازت کو فنی شعور کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔

اردو میں سوانحی ناول شاذ ہی لکھے گئے ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے ضرور اپنے خاندان کا تذکرہ سوانحی ناول ”کارِ جہاں دراز ہے“ کے پیرایے میں بیان کیا ہے۔ اردو کے مشہور ادیب محمد حسن نے اپنے قریبی دوست اور مشہور شاعر مجاؔز کی روداد حیات کو سوانحی ناول کا قالب عطا کیا ہے۔ ناول کا عنوان ”غمِ دل وحشتِ دل“ مجاؔز کی مشہور نظم ”آوارہ“ سے ماخوذ ہے۔ محمد حسن نے مجاؔز کی سوانح

حیات کو معلوم اور نا معلوم کڑیوں اور اُن کے شعری اور ادبی اکتسابات سے قاری کو بیک وقت واقف کرانے کی غرض سے فکشن اور سوانح کو باہم آمیز کیا ہے۔ سوانحی ناول کے لوازم کو ملحوظ رکھتے ہوئے مصنف نے اپنے ہیرو کے اوائل عمری کے جنسی تجربے کو ایک باب ''راستے اور مسافر'' کے حوالے سے بیان کیا ہے۔ اس باب کی خارجی تصدیق نہیں کی جا سکتی مگر اس سے جنس کے تئیں مجاز کے رویے کا بآسانی سُراغ لگایا جا سکتا ہے۔ مصنف نے مجاز کے عشقیہ اور رومانی تجربات کو جنس سے بالکل الگ رکھ کر دیکھنے کے تصور کی تردید کی ہے۔ ناول کے پیش لفظ میں پروفیسر محمد حسن لکھتے ہیں:

> ''مجاز بھائی!!
>
> مدتوں پہلے آپ نے اپنی تصویر مجھے دیتے ہوئے اس کی پُشت پر اصغر گونڈوی کا شعر لکھا تھا۔
>
> ہم آئینے میں اپنے حال کی تعبیر دیکھیں گے
> تمہارے ہاتھ کی کھینچی ہوئی تصویر دیکھیں گے
>
> اُس وقت تو یہ خواب پورا نہ ہو سکا، مگر آپ کے انتقال کے برس ہا برس بعد کئی کوششوں اور متعدد مُسوّدات تلف کرنے کے بعد یہ بُرا بھلا ناول لکھا گیا ہے۔''

وہ آگے لکھتے ہیں کہ:

> ''یہ سوانحی ناول آپ کی سرگذشت بھی ہے اور ایک پورے دور کی کتھا بھی، کاش کہ آپ کی زندگی میں یہ لکھا گیا ہوتا تو آپ بھی دردو داغ و جستجو و آرزو کی یہ تصویر دیکھ پاتے۔
>
> مدعا محو تماشائے شکستِ دل ہے
> آئینہ خانے میں کوئی لیے جاتا ہے مجھے''

اور پھر اس آئینہ خانے کے ۳۳ در ان عنوانات کے تحت کھُلتے ہیں:

۱۔ ردولی۔ ۲۔ جگن بھیّا۔ ۳۔ خواب تماشا۔ ۴۔ راستے اور مسافر۔ ۵۔ لکھنؤ۔ ۶۔ آگرہ: تاج محل کے سائے میں۔ ۷۔ شاعر محفل وفا۔ ۸۔ ہیروئن کی تلاش۔ ۹۔ گمنام اُداسی۔ ۱۰۔ ڈھائی ملاقاتیں۔ ۱۱۔ علی گڑھ۔ ۱۲۔ جہانِ تازہ۔ ۱۳۔ کاشانہ۔ ۱۴۔ شہر طرب رومانوں کا۔ ۱۵۔ ایک

انوکھا سفر۔ ۱۶۔ بازگشت۔ ۱۷۔ شادیانے۔ ۱۸۔ بہار کا آخری نغمہ۔ ۱۹۔ دہلی۔ ۲۰۔ شہر نگار۔ ۲۱۔ ٹوٹتے بکھرتے خواب۔ ۲۲۔ جانبِ صحرا۔ ۲۳۔ سرِ بازاری رقصم۔ ۲۴۔ مشعلوں کا جلوس۔ ۲۵۔ راج سنگھاسن ڈانواڈول۔ ۲۶۔ جنت اور جہنم۔ ۲۷۔ جنگِ عظیم کے سایے۔ ۲۸۔ کرب و نشاط کی گزرگاہیں۔ ۲۹۔ ریزہ ریزہ خواب۔ ۳۰۔ اک ہلال، اک تارہ۔ ۳۱۔ آرزو۔ ۳۲۔ یہ داغ داغ اُجالا۔ ۳۳۔ درد کی دولتِ بیدار۔

پہلا در---- رُدَولی شریف ہے جہاں ایک جوان رعنا سید سالار مسعود غازی کہلانے والے جنگجو سپاہی اور اوران کی عقیدت مند زہرہ بی بی کی عشقیہ کہانی اب تک ایک زندہ تجربہ کے طور پر موجود ہے۔ مصنف نے اِس رودادِ غم کو بہت دلچسپ انداز میں پیش کیا ہے۔ ماضیِ بعید کی اُس رسمِ وفا سے رومان کو مستعار لیتے ہوئے یہ باور کرایا گیا ہے کہ رومان صرف زندہ ہی نہیں رہتے بلکہ ان رومانوں کے کردار بھی بار بار جنم لیتے ہیں اور ہر دور میں نئے نئے رنگ روپ اختیار کرتے ہیں۔ رُدَولی کی اِس روایتی اور تہذیبی فضا میں ۱۹؍اکتوبر ۱۹۱۱ء میں چودھری سراج الحق کے گھر اسرارالحق کی ولادت ہوتی ہے۔ مجذوب چچا اور والد جن کا سلسلۂ نسب حضرت عثمان ہارونی سے ملتا ہے، کہتے ہیں کہ یہ میرا نام روشن کرے گا جبکہ بین السطور میں زہرہ کی آواز گونجتی ہے کہ یہ میرا وارث ہے، میری امانت ہے، اور عارفہ اپنے اس چھوٹے سے بھائی کو گود میں کھلاتے ہوئے سوچتی ہے کہ یہ اسرار ہے، اسرارالحق۔ حق کے بھید کوئی نہیں جانتا۔

نیم طلسماتی، نیم خانقاہی ماحول سے قاری باہر نکلتا ہے تو جگّن بھیّا کی رُدَولی سے رخصت کی داستان ہے۔ اِس داستان میں مجازؔ کے ساتھ انصارالحق، صفیہ اور حمیدہ بھی خوش گپیوں میں شامل ہیں۔ ''خواب تماشا'' میں بچپن کی شرارتیں، کہانیاں اور بیت بازی کے ساتھ اشعار کو یاد کرنے کی مشق ہے۔ ''راستے اور مسافر'' میں اچانک ایک موڑ آ جاتا ہے۔ معصومیت میں جنسیت حُلول کر جاتی ہے۔ وہ اس طرح کہ مجاز، بیمار حمیدہ کو کہانی سنا رہا تھا۔ پاس ملازمہ (نائن) کا پلنگ تھا۔ اونگھتے اونگھتے آنکھ لگ جاتی ہے اور وہ برابر (ملازمہ) کے پلنگ پر سو جاتا ہے اور پھر اُسے ایک عجیب سا، راحت بھرا احساس ہوتا ہے۔ یہ اُس کی زندگی میں عورت کا پہلا، بھرپور لمس تھا جسے ناول نگار نے نہایت تلذّذ آمیز لہجہ میں بیان کیا ہے، شاید اس وجہ سے کہ آئندہ موہنی، سلطانہ، پروین،

زہرہ وغیرہ کے قالب میں ڈھلنے والے نسوانی پیکروں کے نازک ارتعاشات کو اُجاگر کیا جا سکے۔

لذّت وراحت سے گزرتے ہوئے لکھنؤ کی بہاریں نظر آتی ہیں۔ امین آباد اسکول کی ہلچل، شام کی رونقیں، فلم کا شوق، کھیل سے رغبت، مشاعرے میں شرکت، جگر مراد آبادی سے والہانہ محبت، جوشؔ ملیح آبادی سے قربت کا ذکر چل ہی رہا تھا کہ چودھری سراج الحق کا آگرہ تبادلہ ہو جاتا ہے اور مجازؔ کے سینٹ جانس کالج میں داخلہ کے ساتھ ہی دائرۂ احباب میں شامل ہوتے ہیں معین احسن جنھوں نے ملالؔ تخلص اختیار کر رکھا تھا، اور جو اسرار الحق کو شہیدؔ تخلص پر راضی کر لیتے ہیں۔ حامد شاہجہاں پوری، دل گیر، ضمیر، آل احمد سرور سے قربت بڑھتی ہے۔ وہ نیاز فتح پوری، میکشؔ اکبرآبادی کے سائے میں فانیؔ بدایونی سے اصلاح لیتے، ان کے مشورے پر عمل کرتے ہیں اور پھر اسی تاج نگری میں دونوں دوست اپنا تخلص بدل کر جذبیؔ اور مجازؔ اختیار کر لیتے ہیں۔ فانیؔ کی سرپرستی میں مجازؔ کی غزلوں پر نشاط کا رنگ چڑھتا ہے کہ والد کا تبادلہ علی گڑھ ہو جاتا ہے۔

کج کلاہی شان رکھنے والے مجازؔ کی شاعری علی گڑھ میں نکھرتی ہے۔ غنائیت سے بھری ہوئی اُن کی شگفتہ بیانی، الفاظ کی روانی اور اندازِ بیان کی سادگی کے چرچے شروع ہوتے ہیں۔ ارمانوں کے اس خلدِ بریں سے مجازؔ کا رومانی ذہن، باغیانہ انداز اختیار کرتے ہوئے انقلابی فضا میں مدغم ہو کر ایک نئے آہنگ میں تحلیل ہوتا ہے۔ وہ غزل کے ساتھ نظم کی طرف بھی پوری توجہ دیتے ہیں۔ نمائش، خوش مذاقی، آج کی رات، نذرِ خالدہ، رات اور ریل، انقلاب، شوقِ گریزاں، جشن سالگرہ، خانہ بدوش وغیرہ علی گڑھ میں لکھی جانے والی مشہور نظمیں ہیں۔ بعد میں 'نذرِ علی گڑھ' کو تو علی گیرین نے اپنی روح میں رچا بسالیا۔

پروفیسر محمد حسن نے مذکورہ ناول میں دانش گاہِ علی گڑھ کے چہار جانب نظر ڈالی ہے۔ ایک طرف پھوس کے چھپروں کے وہ ڈھابے منظر نامہ پر اُبھرتے ہیں جہاں چائے، بسکٹ اور نمک پاروں کے دوران مقامی خبروں پر شروع ہونے والے تبصرے، ملکی اور غیر ملکی صورت حال پر بحث و مباحثے کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ دوسری طرف اقامتی زندگی کے ہوسٹل کے کمرے ہیں جہاں دل ٹوٹتے جُڑتے ہیں۔ چائے بنتی ہے اور گپ شپ کے سلسلے رات گئے تک جاری رہتے ہیں۔ پھر یونیورسٹی میں طلبا کی اپنی یونین اور مختلف شعبہ جاتی انجمنیں ہیں جہاں جلسے، ڈبیٹ، مشاعرے

ہوتے رہتے ہیں۔ ناول کے کینوس پر یہ بھی ابھرتا ہے کہ اُس دور میں اے۔ ایم۔ یو۔ کا ایک بڑا مرکز کھیل کا میدان بھی تھا۔ کرکٹ، ہاکی، ٹینس اور شہسواری سے پوری یونیورسٹی برادری کو دلچسپی تھی۔ بقول مصنف کرکٹ میں مشتاق علی، ٹینس میں غوث محمد اور شہسواری میں نزاکت علی کی دھوم تھی، اور مجازؔ ان سب کے شیدائی۔

میرس روڈ، گرلس کالج، بت کدہ، تانگے، نمائش، سیاہ برقعے اور کالی شیروانیوں کو دیکھ کر مجازؔ اس شہرِ طرب رومانوں کے تعلق سے کہہ اُٹھتے ہیں۔

ہر آن یہاں صہبائے کہن اک ساغرِ نو میں ڈھلتی ہے
کلیوں سے حسن ٹپکتا ہے پھولوں سے جوانی اُبلتی ہے
یاں حسن کی برق چمکتی ہے، یاں نور کی بارش ہوتی ہے
ہر آہ یہاں اک نغمہ ہے ہر اشک یہاں اک موتی ہے

آگرہ میں اگر مجازؔ کے دل کو موہنی نے موہ لیا تھا تو علی گڑھ میں انھوں نے ناہید سے سرگوشی اور پروین سے رشتے جوڑے ہیں اور اُن کی بہن صفیہ جاں نثار اخترؔ پر جان نثار کرتے ہوئے اُن کی شریک سفر بنتی ہیں۔ اس ''جہانِ تازہ'' میں مجازؔ، رشید جہاں، ممتاز جہاں اور عصمت چغتائی سے متعارف ہوئے ہیں تو عبدالحمید، عبدالمغنی، ساجد علی خاں، علی سردار جعفری، اختر حسین رائے پوری اور فرحت اللہ انصاری دوستوں کی فہرست میں شامل ہوتے ہیں۔ سر راس مسعود، سر ضیاء الدین، پروفیسر محمد حبیب، ڈاکٹر کنور محمد اشرف اور ڈاکٹر علیم کے خیالات سے اتفاق و اختلاف کرتے ہوئے کمیونسٹ مینی فیسٹو بھی ان کی شاعری میں ڈھلتا ہے اور یہیں اپر کورٹ کے ایک مشاعرے سے لوٹنے کے بعد ساغرؔ نظامی کے ساتھ کچھ اس انداز سے جام سے جام ٹکراتے ہیں کہ پھر یہ شغل کبھی ختم نہیں ہوتا، نشہ ایسا چڑھا جو کبھی اُترا ہی نہیں۔

علی گڑھ کی رومانی اور ادبی فضا سے نکل کر وہ دہلی کے سیاسی ماحول میں پہنچتے ہیں۔ آل انڈیا ریڈیو کے اردو رسالہ ''آواز'' کے مدیر مقرر ہوتے ہیں۔

آج کن ہاتھوں میں دل کا ساز ہے
سارا عالم گوش بر آواز ہے

حمیدہ سلطان، زہرہ، نیازی، شوکت اللہ انصاری، آصف علی، آغا اشرف کی محفلوں میں حاضر جوابی، بذلہ سنجی کے ساتھ ساتھ اشعار میں تیزی، تُندی اور تلخی آتی ہے۔ دل کے ٹوٹنے اور ملازمت کے چھوٹنے کے احساس نے دیوانگی کی کیفیت پیدا کر دی، اور شاعرِ رومان کہہ اُٹھتا ہے ۔

شہر کی رات اور میں ناشاد و ناکارہ پھروں
جگمگاتی جاگتی سڑکوں پہ آوارہ پھروں

اُن کی یہ نظم ''آوارہ'' جس میں ذاتی غم اور انقلابی احساسات مل کر ایک ہو گئے ہیں، اپنی اثر انگیزی اور معنویت کی بنا پر اپنے عہد کے نوجوانوں کا اعلان نامہ اور اس کے ایک مصرعہ کا حصہ مذکورہ ناول کا سرنامہ ہے۔

''جگن'' دہلی کی بے مروّتی اور بے اعتنائی کے بعد جاگتا رہتا ہے، اپنے ریزہ ریزہ خوابوں اور اپنی شکستہ آرزوؤں کو سمیٹے ہوئے وہ تصور میں خود سے ہم کلام ہوتا ہے۔ تم زہرہ ہو، وہی زہرہ جس نے رُدولی میں سالار مسعور غازی کو چاہا تھا اور اپنی زندگی وقف کر دی تھی۔ سالار مسعود غازی لوٹ کر نہیں آئے اور تم زندگی بھر انتظار کرتی رہی لیکن اب ایسا نہیں ہوگا۔ اب تمہارے نہیں، میرے انتظار کرنے کی باری ہے------ یہ انتظار بڑا ہی کرب ناک ثابت ہوتا ہے۔ اس تناؤ بھری کیفیت کے بعد ناول تیزی سے اختتام کی طرف بڑھتا ہے۔ جنگِ عظیم، تقسیمِ ہند کے تباہ کن حالات کے ساتھ مجاؔز کی خستگی اور دیوانگی کے دوروں کی روداد اشاروں کنایوں میں ہے کیوں کہ مرکزِ توجہ بنتا ہے تین سے پانچ دسمبر ۱۹۵۵ء کو منعقد ہونے والا کنونشن اور مشاعرہ اور لال باغ کے شراب خانے کی کھلی ہوئی چھت۔ ٹھٹھرا ہوا یہ شاعر جسے بلرام پور ہسپتال نے ۵ر دسمبر کی رات مُردہ قرار دیا اور جس کے بارے میں ناول نگار آخری لائن لکھتا ہے:

> ''یہ کون جانتا تھا کہ اس کے معاشقے اور رومان ایک کبھی نہ ٹوٹنے والے عہدِ وفا سے بندھے ہوئے تھے اور وہ وفا کا یہ نغمہ اس کا نغمۂ آتشیں تھا جس نے آخر کار اُسے جلا کر راکھ کر دیا۔''

ناول نگار نے مجاؔز کی چوالیس سالہ زندگی کو احاطۂ تحریر میں لانے کے لیے تقریباً اتنا ہی وقت صرف کیا ہے۔ لندن میں ۲۸ر فروری ۱۹۹۱ء میں مسودہ مکمل ہوا۔ ۲۰۰۳ء میں سوانحی ناول کی شکل

میں شائع ہوا۔ پروفیسر محمد حسن ناول کے فنی رموز سے بخوبی واقف ہیں۔ اُن کی حیثیت ادیب، نقاد، محقق، شاعر، ڈراما نویس اور فکشن نگار کی ہے اسی لیے حیرت ہوتی ہے کہ انھوں نے زیبِ داستان کے لیے ایک پورا باب ”راستے اور مسافر“ کے عنوان سے ایک نوعمر لڑکے کا جوانی سے چُور خاتون کے ساتھ شب گزاری کے طویل منظر کو پیش کرنے کے لیے وقف کر دیا ہے۔ آخر انہیں اس جنسی تلذذ کے تفصیلی ذکر کی ضرورت کیوں پیش آئی؟ اس کا ناول میں کہیں کوئی جواز نہیں ہے۔ مصنف نے خود موتنی، شہناز، نورا، گوہر سلطان، زہرہ وغیرہ کے توسط سے جو فضا خلق کی ہے اُس سے مجازؔ کی محبت خاموش فریادی کی شکل اختیار کرتی ہے نا کہ ہوس پرستی کی۔ ڈاکٹر مغیزہ عثمانی (مجازؔ: شخص اور شاعر) حمیدہ سالم (ہم ساتھ تھے، مجازؔ ایک آہنگ)، منظر سلیم (مجازؔ حیات اور شاعری)، آل احمد سرور (رومانیت کا شہید، علی گڑھ میگزین مجازؔ نمبر) اور شارب ردولوی (اسرار الحق مجازؔ) وغیرہ نے اس کا بار بار اعتراف کیا ہے کہ مجازؔ اپنے عہد کا مقبول، پسندیدہ اور محبوب شاعر تھا۔ اُسے بے حد سراہا گیا۔ اُس نے بھی محبت کی مگر وہ ہوس کی منزل تک کبھی نہیں جا سکا ہے بلکہ اُس نے تو عورت کو اعتماد اور وقار کے ساتھ پیش کیا ہے۔ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے یونین ہال میں جب ٹرکی کی مشہور ادیبہ خالدہ ادیب خانم کا خیر مقدم کیا گیا تو مجازؔ نے ”نذرِ خالدہ“ کے عنوان سے ایک طویل نظم پیش کرتے ہوئے کہا۔

لالہ و گل کیا یہ چمن بھی ترے قدموں پر نثار
یہ گہر ہائے سخن بھی ترے قدموں پر نثار

انھوں نے عورت کا محض احترام ہی نہیں کیا بلکہ اس میں حوصلہ، ہمت، بے خوفی اور جرأت کے جذبے کو بیدار کرتے ہوئے تلقین کی۔

ترے ماتھے پہ یہ آنچل بہت ہی خوب ہے لیکن
تو اس آنچل سے اک پرچم بنا لیتی تو اچھا تھا

صنف ناول میں بہت کچھ شامل کرنے کی گنجائش ہے مگر سوانحی ناول میں احتیاط کے ساتھ، اور اُس وقت تو اور بھی محتاط ہونے کی ضرورت ہے جب مصنف ہیرو کی شخصیت کو اُبھارتے ہوئے خود اعتراف کر رہا ہو:

> ”دل کی گہرائیوں کو کون ناپ سکتا ہے۔ آوازِ شکستِ ساز سننے کا یارا کسے ہے؟ خاص طور پر اُس وقت جب ایک دل نہیں، پوری نسل کے دل ٹوٹے ہیں اور ان لوگوں کے دل ٹوٹے ہوں جنھوں نے اپنے ملک اور اپنی قوم کو ہی نہیں اپنے دور کو سنوارنے کے خواب دیکھے اور دکھائے تھے۔“ (ناول کا پیش لفظ)

ہر چند کہ سوانحی ناول، سوانح حیات نہیں ہوتا، تاہم کچھ اہم تاریخی واقعات کو نظر انداز کرنا محلِ نظر ہے۔ مثلاً علی گڑھ کے تعلق سے سروجنی نائیڈو اور پھر پنڈت جواہر لال نہرو کا ذکر بہت تفصیل سے ہے لیکن اسی دوران مولانا حسؔرت موہانی جو اردوئے معلی کے پہلے سکریٹری اور آزادیٔ ہند کے متوالے تھے اور جن کا مجاؔز بہت احترام کرتے تھے، وہ دو بار علی گڑھ آئے۔ ایک مشاعرے میں شرکت کی۔ اُن کا ماہنامہ ”مستقل“ مجاؔز کے حلقہ میں پسند کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا، ”غمِ دل وحشتِ دل“ میں اس کی کوئی روداد نہیں ہے جبکہ چند واقعات اور فضا بندی کی تکرار ہے۔

ناول میں دہلی کا ذکر خوب ہے، تفصیل سے ہے جبکہ دہلی میں وہ مشکل سے دو سال رہے۔ ایک سال آل انڈیا ریڈیو میں ملازم کی حیثیت سے اور ایک سال دربدری میں۔ اس کے برعکس علی گڑھ میں وہ ۱۹۳۱ء سے ۱۹۳۵ء تک طالب علم کی حیثیت سے رہے، معاشیات، فلسفہ اور اردو کے ساتھ بی۔ اے۔ کیا۔ اس حد تک ادبی سرگرمیوں سے جڑے رہے کہ بی۔ اے۔ چار سال میں مکمل کیا۔ جب وہ آگرہ میں تھے تب بھی علی گڑھ آتے رہتے اور ۱۹۳۵ء کے بعد بھی اُن کا باغِ سرسید سے رابطہ رہا۔ حیرت اس پر بھی ہوتی ہے کہ افسانوی مجموعہ ”انگارے“ کی اشاعت اور اس کی ضبطی کا ذکر ناول میں کیوں نہیں کیا گیا؟ مجاؔز کے ذہنی افکار و نظریات سے قریب تر، روایت سے انحراف برتنے والا یہ مجموعہ نومبر ۱۹۳۲ء میں شائع ہوا۔ ۲۵/ مارچ ۱۹۳۳ء کے سرکاری گزٹ میں اس کے ضبط کیے جانے کا باضابطہ اعلان کیا گیا۔ اس کے چاروں مصنفین، سجاد ظہیر، احمد علی، محمود الظفر اور رشید جہاں سے مجاؔز کے بہت قریبی تعلقات تھے۔ اسی طرح تعجب اِس عمل پر بھی ہوتا ہے کہ اپریل ۱۹۳۴ء میں پریم چند تین دن علی گڑھ میں شمشاد مارکیٹ کے پاس بنگالی کوٹھی میں اشفاق حسین کے یہاں خصوصی مہمان کی حیثیت سے مقیم رہے جس کی تصدیق 'ہنس' آفس سے ۱۶/ اپریل ۱۹۳۴ء کو جینندر کمار کے نام لکھے گئے خط سے بھی ہوتی ہے۔ اُن ایام میں مجاؔز علی گڑھ

میں تھے۔ خوب شا میں جم رہی تھیں مگر ناول نگار نے اِس اہم واقعے کا بھی ذکر مذکورہ سوانحی ناول میں نہیں کیا ہے۔

سوانحی یا تاریخی ناول نگار حقائق کو اپنے طور پر، اور اپنے طرزِ فکر کے مطابق سجا سنوار کر پیش کرتے ہیں۔ ایسی صورت میں وہ محض واقعہ نویس نہ رہ کر، آرٹسٹ بن جاتے ہیں۔ ایسے فنکار سماجی حقائق یا واقعات کو دوسرے ناول نگار کی طرح رقم نہ کر کے اپنی قوتِ متخیلہ کا استعمال کرتے ہوئے ردّ و قبول کرتے ہیں، کبھی اہم واقعات کو اپنے اظہار میں معمولی انداز میں برتتے ہیں تو کبھی نہایت ادنیٰ سے واقعے کو Big Story میں تبدیل کر دیتے ہیں جسے لوگ تسلیم بھی کر لیتے ہیں۔ سوانحی ناول نگار کی یہ ہُنر مندی ’’غمِ دل وحشتِ دل‘‘ میں پوری طرح جلوہ گر نہیں ہے پھر بھی مصنف کے ہاتھ کی کھینچی ہوئی تصویر سے جو شبیہہ اُبھرتی ہے وہ ایک طرح دار نوجوان کی ہے جس کی ہلکی مونچھیں، چھوٹا سا دہانہ، نازک اور لمبی اُنگلیاں، بڑھے ہوئے بال، سرو قد اور چھریرا بدن ہے۔ ترچھی ٹوپی اور لانگ کوٹ اُس کے مردانہ حسن میں اضافہ کرتے ہیں۔ اپنی وجیہہ شخصیت کی بنا پر وہ ہر محفل میں مرکزِ توجہ بنتا ہے اور اُس کی شاعری نوجوان دلوں کی دھڑکن قرار پاتی ہے۔ یہ دانشورانہ سوچ کا ہی نتیجہ ہے کہ نہ صرف مسائل پر مضبوط گرفت نظر آتی ہے بلکہ سماجی اور اقتصادی بندشیں کس طرح انسانی شخصیت پر اثر انداز ہوتی ہیں اور ان کے مابین جو کشمکش ہوتی ہے اُس کو بھی پروفیسر محمد حسن نے فنکارانہ طور پر اپنے بیانیہ کا حصّہ بنایا ہے۔

◆◆◆

عہدِ حاضر کے منفرد تاریخی ناول

’تاریخ‘ تہذیب و تمدن کے عروج و زوال سے بنتی ہے۔ اس میں گزرے ہوئے واقعات کا لیکھا جوکھا ہوتا ہے۔ یہی عناصر جب ادب پارے میں صورت پذیر ہوتے ہیں تو اثر آفرینی میں لازمانی ہو جاتے ہیں۔ دراصل تاریخ، تہذیب اور تمدن ایک مثلث ہے اور ادب اِن تینوں زاویوں کو جوڑنے والا درمیانی نقطہ ہے۔ ناول نگار جس موضوع کو اپنی تخلیق کے لیے منتخب کرتا ہے، اُس دور کی تاریخ اس میں نمایاں ہوتی ہے، جن کرداروں کو وہ سماج سے اُٹھا رہا ہے، اُن کی تہذیب بھی اُس میں عیاں ہوتی ہے، اور وہ جس زمین کا ذکر کرتا ہے وہاں کے تمدن کی جھلکیاں بھی اُس میں سمٹ آتی ہیں۔ اِس طرح ناول تاریخ، تہذیب اور تمدن کے تخلیقی امتزاج کی نئی منزلوں کا پتہ دیتا ہے۔

ماضی قریب میں عزیز احمد اور قرۃ العین حیدر نے اس موضوع کو اپنے اپنے انداز میں نہایت فنکارانہ ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔ عزیز احمد نے مختصر ناولوں میں قدیم تاریخ کو جدید شعور کے ساتھ افسانوی قالب مہیا کیا اور طویل ناول میں ایک دم توڑتی ہوئی تہذیب کو تاریخی تناظر میں اس طرح جذب کر دیا ہے کہ وہ محض ماضی کی باز آفرینی نہ ہو کر اپنی اہمیت اور افادیت کی ترغیب دے رہی ہے۔

قرۃ العین حیدر کے یہاں یہ موضوع ایک غیر رسمی اور غیر تقلیدی زاویے سے نمایاں ہوا ہے۔ انھوں نے اپنے ناولوں میں مخصوص تاریخی باریکیوں کو اس طرح منعکس کیا ہے کہ ایک منظر کے بعد کینوس پر نمودار ہونے والا دوسرا منظر تاریخی ترتیب کو مربوط اور متحرک رکھتا ہے اور قاری کو نئی سوچ، نئی فکر اور نئے جہات سے رُوشناس کراتا ہے۔

انیس سو اسّی تک تاریخ، تہذیب اور تمدن کے اعتبار سے اردو ناول جس بلندی پر پہنچ چکا تھا،

اُسے برقرار رکھنے اور پھر کچھ نیا خلق کرنے کے لیے ضروری تھا کہ ناول نگار اپنی شناخت کے امتیازی حوالے متعین کریں۔ اس اعتبار سے عصرِ حاضر کے منفرد تاریخی ناولوں میں ’’دشتِ سُوس‘‘، ’’غالب‘‘، ’’خالد بن ولید‘‘، ’’تاجم سلطان‘‘، ’’گوداوری‘‘، ’’دِل مُن‘‘، ’’عزازیل‘‘، ’’کیمپ‘‘، ’’کئی چاند تھے سرِ آسماں‘‘، ’’ایک ہزار دو راتیں‘‘، ’’اتاترک فی کربلا‘‘، ’’ایوانوں کے خوابیدہ چراغ‘‘ وغیرہ کا شمار ہوتا ہے۔ اِن تمام ناولوں پر تو گفتگو ممکن نہیں لیکن اس مختصر مضمون میں جمیلہ ہاشمی، یعقوب یاور اور قاضی عبدالستار کے ناولوں تک اپنی گفتگو کو محدود رکھوں گا کہ ان پر نظر ٹھہرتی ہے اور اِس سبب بھی کہ ’’دشتِ سُوس‘‘، ’’دِل من‘‘، ’’عزازیل‘‘، ’’غالب‘‘ اور ’’خالد بن ولید‘‘ نے فکشن کے قاری کو نئی سوچ، نئی فکر اور نئے جہات سے رُوشناس کرایا ہے۔

انیس سو تراسی میں شائع ہونے والے جمیلہ ہاشمی کے ناول ’’دشتِ سُوس‘‘ میں وسط ایشیا خصوصاً عباسی عہد کے سیاسی، سماجی اور مسلکی حالات ہیں۔ خانقاہوں، مجلسوں اور مذاکروں کی زندگی ہے۔ مغرب میں ہونے والی لڑائیوں اور بغداد کی مرکزی حکومت کے خلاف سازشوں کے ساتھ پس منظر میں صلیبی جنگوں کی گونج بھی اِس میں سُنائی دیتی ہے۔ ناول کی بنیاد متضاد عناصر پر قائم ہے، جیسے خیر و شر، جبر و قدر، ظاہر و باطن، قول و فعل، فنا و بقا، خالق و مخلوق، دیوانگی و فرزانگی۔ اس میں زندگی جنگلوں کی طرح شاداب بھی ہے اور صحراؤں کی طرح ویران بھی۔ یہ مُشکِ نافہ بھی ہے اور زہرِ ہلاہل بھی۔ مدِ مقابل تانوں بانوں سے بُنے ہوئے اس ناول میں مجوسیت کی حرارت اور تپش ہے تو شریعت و طریقت کی سخت گیری کے باوجود ٹھنڈک اور ملائمیت بھی۔

جمیلہ ہاشمی کی طرح یعقوب یاور نے بھی معاشرتی، جغرافیائی اور تاریخی شواہد کو سمیٹتے ہوئے ’’دلِ من‘‘ اور ’’عزازیل‘‘ ناول لکھے ہیں۔ وادیٔ سندھ کے دو اہم شہر، موہن جوداڑو اور ہڑپا کے پس منظر میں پانچ ہزار سال پُرانی تہذیب و تمدن کے ملاپ کو دِلِ من میں دو سو صفحات میں سمیٹ لیا گیا ہے۔ عورتوں کی زبوں حالی کے کربناک پس منظر میں دیوانتی ایک باغی عورت کی شکل میں اُبھرتی ہے اور پھر ناول کا یہ مرکزی کردار ظلم و جبر اور سازش و انتقام کے پردوں کے پیچھے پروان چڑھ رہی ذہنیت کو تار تار کرتا ہے جبکہ ناول ’’عزازیل‘‘ ایک ایسی دنیا کی کہانی پر مشتمل ہے جو نہ دیکھی گئی اور نہ سنی گئی۔ عزازیل یعنی ابلیس کی عجیب و غریب شخصیت پر بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ ملٹن

اور اقبالؔ نے تو اس کے مثبت، مفید اور کارآمد پہلو بھی تلاش کر لیے ہیں۔ یعقوب یاور نے بھی کچھ اِسی زاویے سے ابلیس کو دیکھا ہے۔ انھوں نے خیر و شر، جبر و قدر پر مدلل گفتگو کرتے ہوئے اس نکتے کو موضوع بحث بنایا ہے کہ شر کے پیچھے جو نفسیات کام کرتی ہے وہ غیر فطری نہیں ہوتی ہے بلکہ پس پردہ زندگی کے نشیب و فراز کے نقوش کارفرما ہوتے ہیں۔ یہ سوال روزِ اول سے پریشان کن رہا ہے کہ جبر و قدر کے سائے میں پروان چڑھنے والا شخص اپنے اچھے بُرے اعمال کے لیے کس کو موردالزام ٹھہرائے------ کاتبِ تقدیر کو، وقت کو یا خود کو۔ جب انسان کو خوشی و غم، زندگی و موت کسی پر اختیار نہیں، سب کچھ تقدیر کے ہاتھ میں ہے تو پھر اُس کا اپنا وجود، اپنا آپ کیا ہے؟ مالکِ مختار سے جو ملتا ہے اُسی کا اثر اُس کے افکار و اعمال پر پڑتا ہے اور پھر تمام عمر اُس کی فہم و دانش اور داخلی فکر پر مسلط کیا ہوا خارجی ماحول حاوی رہتا ہے۔ ایسے میں وہ خود کو بدلنا چاہے تو کیسے؟ تگ و دو کے باوجود فطرت کی پابندیوں سے جُڑا رہتا ہے یہاں تک کہ چل چلاؤ کا وقت آ جاتا ہے۔ بچپن، جوانی اور بڑھاپے کی مثلیث میں وہ جن اعمال و افعال کا مرتکب ہوتا ہے کیا اُن کی ذمہ داری سے ان عوامل کو خارج کیا جا سکتا ہے؟ کیا انسان پر ہونے والا یہ جبر اُسے معصوم ثابت کرتا ہے؟ یہ سوال بھی حیران کن ہے اور اس پر سوالیہ نشان قائم کرتا ہے کہ انسان معصوم پیدا ہوتا ہے اور معصوم ہی مر جاتا ہے۔ یعقوب یاور کا کہنا ہے کہ اگر فکر کا زاویہ ذرا سا بدل دیا جائے اور شعور کو مرکزی حیثیت دے دی جائے تو نتیجہ برعکس ہوگا یعنی انسان خود ہی اپنے ہر عمل کا ذمہ دار ٹھہرے گا۔ اس لحاظ سے 'عزازیل' ایک وجودی ناول کے قالب میں اُبھرتا ہے۔

''دشتِ سُوس'' اور ''عزازیل'' دونوں میں اس نکتے کو تفصیل سے اُبھارا گیا ہے کہ ہر فرد اپنے ہی معیارِ خیر و شر کا پابند ہے البتہ ہر فرد کا معیارِ خیر و شر مختلف ہوتا ہے اور جہاں تک عقیدے کا تعلق ہے ہر شخص کا عقیدہ اُس کی فکر، اس کے علم، اس کے کردار، اس کے ماحول اور خارجی عوامل کا نتیجہ ہوتا ہے۔ یہ سارا معاملہ اختیاری نہیں ہے۔

تاریخ، تہذیب اور تمدن کے ضمن میں قاضی عبدالستار کے انیس سو اسّی کے بعد کے ناولوں میں ''غالب'' اور ''خالد بن ولید'' اہمیت کے حامل ہیں۔ ان میں انھوں نے عبدالحلیم شرر کی روایت کو زندہ کرنے کے باوجود، اُن سے ہٹ کر ایک ادبی رویّہ اور اسلوب اپنایا ہے۔ ۱۸۵۷ء کے

ناکام انقلاب کے پس منظر میں لکھا گیا ناول ''غالب'' محض ایک بادشاہ کی شکست اور دربدری سے عبارت نہیں ہے بلکہ اس کے پسِ پشت تہذیبی، تمدنی اور لسانی قوتوں کی پردہ کشائی، تن آسانی اور جہد مسلسل بھی نظر آتی ہے۔ اس میں انھوں نے حکمرانوں اور صاحبِ اقتدار لوگوں کو مافوق الفطرت کرداروں کی طرح نہیں بلکہ انسانوں کی شکل میں پیش کیا ہے۔ ''خالد بن ولید'' میں تاریخِ اسلام کی ایک عظیم ہستی کو فکشن کے قالب میں ڈھال کر قاضی عبدالستار نے ہیرو ورشپ (Heroworship) کی ایک نئی مثال قائم کی ہے۔

تاریخ کو فکشن کا موضوع بنانا مشکل مرحلہ ہے۔ اس کے تانے بانے بُننے میں وہ کرید اور جستجو جو قاری کو تحیر و تجسس میں مبتلا کرتے ہوئے قرأت پر مجبور کرتی ہے تاریخی ناول میں کمزور پڑ جاتی ہے۔ اس لیے کہ قاری کرداروں کے انجام سے آشنا ہوتا ہے۔ اس صورتِ حال میں ناول نگار فنی تاثیر، فضا آفرینی سے کام لیتا ہے۔ جمیلہ ہاشمی، یعقوب یاور اور قاضی عبدالستار نے ان حربوں کے ذریعے اپنے تاریخی ناولوں میں تابناکی پیدا کی ہے۔ ماضی کی تہذیب، اس کا جاہ وحشم، رزم و بزم اور اس کے پسِ پشت اقتدار کی دیوانی خواہشوں اور اس کی تکمیل کے حربوں کے جواز کو تینوں ناول نگاروں نے اس کی تمام جزئیات کے ساتھ بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔

ادب کی معاصر آگہی (جس کی وجہ سے کسی فن پارے کی معنویت نمایاں ہوتی ہے) کی اہمیت کے سب سے بڑے قائل ترقی پسند ادیب رہے ہیں اور اس نقطۂ نظر سے بالواسطہ طور پر جُڑے ہوئے قاضی عبدالستار اور کسی حد تک جمیلہ ہاشمی اور یعقوب یاور کی تحریریں بڑا سوالیہ نشان کھڑا کرتی ہیں۔ ایک طرف مسلمانوں کی تاریخ وتمدن تو دوسری طرف ہندوستانی تہذیب وثقافت کو تاریخ میں جذب کر لینے والے ان فنکاروں کے مذکورہ فن پاروں کی معنویت کو کیسے نمایاں کیا جائے---------- کیا قاضی عبدالستار، جمیلہ ہاشمی اور یعقوب یاور تینوں ناول نگار، عہدِ زوال کے تہذیبی منظر ناموں کے مصوّر یا مجسمہ ساز ہیں؟

یہ سوال اس لیے بھی اہم ہے کہ مذکورہ بالا ناول نگار، ادب کی تفہیم کے سلسلے میں مختلف رُجحانوں، نظریوں اور تلمیحوں کا استعمال کر رہے ہیں۔ اس کے باوجود اگر اِن کا تخلیقی خام مواد یکساں، تہذیبی مطمحِ نظر مماثل اور تخلیقی نقطۂ ارتکاز ایک ہے تو قاری کے ذہن میں ایک اشتباہ پیدا

ہوتا ہے کہ تحریکی اور رجحانی مطابقتیں دراصل عصر، اور حالات کا نتیجہ ہوتی ہیں، مگر تخلیقی رویوں کا رومانی اور غیر رومانی ہونا، انقلابی اور اصلاحی نظر آنا، ترقی پسند اور رجعت پسند محسوس ہونا، یہ سب کچھ ناول نگار کے تخلیقی باطن کی ایسی کروٹیں ہیں جن کی شناخت کے مراحل میں قاری یا ناقد کو تعصّبات وتحفظات اور سود وزیاں سے بے نیاز ہونا پڑے گا تبھی تاریخ کی زیریں لہروں میں بہنے والی ماضی ہی کی نہیں عصر حاضر کی بھی تہذیب وتمدن کی اہمیت وافادیت واضح ہو سکے گی۔

◆◆◆

''نعمت خانہ'' کا تجزیاتی مطالعہ

مخالفتوں کے باوجود تخلیق نگار کی حیثیت سے خالد جاوید نے ادب میں اپنا ایک منفرد مقام بنایا ہے۔ شہرت حاصل کرنے والے خالد جاوید آخر کیوں فکشن رائٹر ہونے سے انکار کرتے ہیں۔ اُن کا یہ کہنا مصنف کا انکسار اور سنجیدہ اقرار نامہ ہے یا مخالفانہ رویوں سے بددل ہونے پر مایوسی کا اظہار:

> ''یہ میرا خود اپنے بارے میں بیان ہے کہ میں خود کو کوئی ناول نگار وغیرہ نہیں سمجھتا۔ حالانکہ میری منافقت کو دیکھئے کہ میں اپنی ناکام تحریر کو کبھی ''ناول'' کا نام دیتا ہوں تو کبھی کہانی کا۔'' (پیش لفظ)

ناکام تحریر لکھنا اور کامیاب ناول نگار ہونا دونوں الگ الگ باتیں ہیں۔ اس سے کسی کو اختلاف نہیں ہوگا کہ خالد جاوید ایک کامیاب اور شہرت یافتہ فکشن نگار ہیں۔ اُن کا پہلا افسانوی مجموعہ ''بُرے موسم میں'' ۲۰۰۰ء میں شائع ہوا۔ جس نے اپنے مخصوص ڈکشن اور فلسفیانہ اسلوب سے ادبی دنیا کو نہ صرف چونکایا بلکہ ادب میں افسانہ نگار کی حیثیت سے خالد جاوید کی شناخت قائم کی۔ انھوں نے کچھ ترجمے بھی کیے اور 'مارکیز' نیز 'میلان کنڈیرا' پر کتابیں بھی لکھیں جنھیں خاصی شہرت حاصل ہوئی۔ اس کے بعد ''تفریح کی ایک دوپہر''، ''آخری دعوت''، ''نیند کے خلاف ایک بیانیہ'' ان کے افسانوی مجموعے شائع ہوکر دادِ تحسین حاصل کر چکے ہیں۔ گذشتہ برسوں میں ''موت کی کتاب'' (۲۰۱۱ء) لکھ کر انھوں نے ناول نگار کی حیثیت سے اپنی پہچان بنائی۔ اس ناول کے سلسلے میں اختلافی اور توصیفی دونوں ہی طرح کی آراء کا اظہار کیا گیا ہے۔ کچھ حضرات نے اسے ناول ماننے سے انکار کیا بلکہ ''موت کی کتاب'' کو ایک نیم جنونی اور ہذیانی کیفیت کا اظہار کہا یا پھر یہ کہ

''موت کی کتاب'' دو سو سال بعد آنے والے قاری کے لیے ہے لہٰذا اس پر ناقد نہیں بلکہ ماہر نجوم ہی تنقید کر سکتا ہے۔ دراصل مذکورہ ناول میں کشادہ کینوس، نظریاتی تصادم، اقدار کی کشمکش، کردار میں فعالیت اور تحرک کی کمی، کہانی کی سمت و رفتار میں سُستی ہونا بہت کھٹکتا ہے۔ لیکن باوجود اس کے خالد جاوید نے اس ناول کے حوالے سے انسان کے باطن کو کھنگالنے کی سعی کی ہے اور زندگی کی فنا پذیری کے احساس کو شدت کے ساتھ پیش کرنے میں جارحانہ رویہ اختیار کیا ہے۔ اسی طرح ''نعمت خانہ'' ناول میں زندگی کی نمو پذیری کے اردگرد موت کے لرزاں سائے، غذا اور بنیادی اجناس کے حوالے سے طرزِ اظہار اختیار کیا ہے۔ یہی سبب ہے ناول میں باورچی خانہ اپنی تمام تر کثافتوں کے ساتھ بار بار نمودار ہوتا ہے۔ جس طرح ''موت کی کتاب'' میں جگہ جگہ معنی خیز جملوں کا استعمال ملتا ہے۔ اسی طرح مصنف نے ناول ''نعمت خانہ'' میں اسرار انگیز، پُرتجسّس اور معنی خیز اسلوب اختیار کیا ہے۔ بہر حال مخالفانہ خیالات کے پسِ پشت ''نعمت خانہ'' کے ناول ہونے کا پوشیدہ اقرار تو ناقدین نے کیا ہے۔

جب صفحۂ قرطاس پر کوئی فکشن یا غیر فکشن کی صورت میں تخلیق آتی ہے تو وہ قارئین کی ملکیت ہو جاتی ہے۔ نقادوں کے فیصلے کے منتظر ادیب کا یہ بیان کہ:

> ''میں نقاد کا بہت احترام کرتا ہوں، کسی بھی ادب کو زندہ رکھنے کے لیے صرف اور صرف نقاد کی ضرورت ہوتی ہے۔''

حالانکہ کسی بھی ادب کو زندہ رکھنے کے لیے اُس کی باطنی قوت کی خاص اہمیت ہوتی ہے۔ فن کی کسوٹی کے پیمانے بعد میں بنتے ہیں تخلیقات پہلے وجود میں آتی ہیں۔ مصنف نے اس کی یہ دلیل دی ہے کہ تنقید لکھنا فطری کام نہیں ہے کہ اس میں زیادہ تر انفرادی شعور کے برخلاف چلنا پڑتا ہے۔ شعور کے برخلاف چلنے میں بڑی علمیت، عقلیت اور دانشوری کی ضرورت ہوتی ہے۔ بہر حال نقاد کا عمل تخلیق کے بعد شروع ہوتا ہے اور تخلیق غیر شعوری عمل نہیں، شعوری کوشش کا نام ہے جس میں غیر شعوری عمل اور تحت الشعور کی کارفرمائیاں اپنے آپ شامل ہو جاتی ہیں۔

جب مصنف ''نعمت خانہ'' کو ناول کہتا ہے تو تجزیاتی مطالعہ انھیں بنیادوں پر کیا جائے گا جو ناول ہونے کے لیے صنفی تقاضوں کی بنیاد ہے۔ مذکورہ ناول بھی ''موت کی کتاب'' کی طرح ادب

میں موضوعِ بحث بنا ہوا ہے۔ یہ اردو کے دیگر ناولوں سے اس لیے مختلف ہے کہ ناول کی روایت سے خالد جاوید نے انحراف کیا ہے اور ناول نگاری کے پُرانے طریقہ کار سے ہٹ کر نئے انداز میں اس ناول کو تحریر کیا ہے۔ دوسرے اس کا پیچ دار اسلوب بار بار پڑھنے کے لیے مجبور کرتا ہے۔ اگر ناول پڑھتے وقت ذہن ذرا بھی اِدھر سے اُدھر بھٹک جائے تو ناول کو آگے پڑھنا اور دلچسپی قائم رکھنا دشوار ہو جائے گا۔ شمس الرحمٰن فاروقی رقم طراز ہیں:

> ’’خالد جاوید کے بارے میں کچھ لکھنا اس لیے مشکل ہے کہ اگر ہم ان کے افسانے کے معنی بیان کرنے کے بارے میں بات کریں تو ان کی نثر دامن گیر ہوتی ہے کہ پہلے ہم سے معاملہ کرو۔‘‘

اِس قسم کے ناول کے ساتھ ایک بڑی دقت یہ بھی ہے کہ رسمیات کے پاسدار قارئین و روایات کے حامی ناقدین عموماً بُت شکن تخلیق کاروں کے فنی تشخص کا خوردبینی سے جائزہ لینے سے اس لیے گریز کرتے ہیں کہ غیر معمولی فنی شہ پاروں کی فنی بلندی ناپنے کے لیے نئے پیمانے ایجاد کرنے کی دردسری کون مول لے۔ نقاد اگر سنجیدگی اور ایمانداری سے جدّت طراز تخلیق کاروں پر توجہ دیں تو نہ صرف فنکار کے تخلیقی تجربات، زبان کو برتنے کا طریقۂ کار، حیات وکائنات کے تعلق سے رویہ اور اس کے تخلیقی محرکات کی جانکاری ملے گی، بلکہ خود ناقدین کو ایک نئی روشنی، تازگی کا احساس اور مہمات سر کرنے کا روحانی انبساط حاصل ہوگا۔ تخلیقات کی گرہ کشائی کی الجھن سے بچنے کے لیے اس میں پوشیدہ جہانِ معنی کی آباد دنیا، جدت و ندرت، اسلوبی سطح پر اس کے امتیازت، موضوعی سطح پر اختصاص سے فنکار کا گُریز اپنی جگہ، لیکن ایسا کرنے سے بعض بہت اچھی تحریریں اُس تحسین سے محروم رہ جاتی ہیں جو اُن کا حق ہے۔

یہاں ذکر قارئین یا ناقدین ہی کا نہیں، ہمارے تخلیق کاروں کا حال بھی اخلاقی اعتبار سے عجیب وغریب ہے:

> ’’میں نے یہ ناول پڑھا ہی نہیں، بلکہ خالد جاوید کی صائب رائے یا پھر نیک مشورے پر عمل کرتے ہوئے اسے نالے میں پھینک دیا۔‘‘

مذکورہ رائے ایک مشہور افسانہ نگار کی ہے۔ ’’میں نے یہ ناول پڑھا ہی نہیں۔‘‘ چلو اچھا کیا

وقت بچ گیا۔ ''اسے نالے میں پھینک دیا۔'' بہت خوب اردو کی کتابوں کے ساتھ یہی سلوک ہونا چاہیے۔ جواز یہ پیش کیا ''بلکہ خالد جاوید کی صائب رائے یا پھر نیک مشورے پر عمل کرتے ہوئے'' ایسا کیا گیا ہے-------''۔

تنقیص کے طور پر پیش کیے گئے مختلف اقتباسات سے گُریز کرتے ہوئے محض ''نعمت خانہ'' سے صفحہ نمبر ۱۵۰ کے اقتباس کو پیش کررہا ہوں جسے ''نامعقول خرافات سے پُر کہہ کر اعتراض کیا گیا ہے:

> ''کھیر کی ہانڈی اپنی جگہ ویسی کی ویسی ہی رکھی تھی۔ مگر آفتاب بھائی کے منہ، حلق اور آنتوں تک میں پھنسی ہوئی سفید فیرنی باہر آکر کھرنجے کے فرش پر پھیل گئی۔ وہ پاگل اور مخبوط الحواس چوہا اُسے دیکھ کر مایوس، واپس آٹے کے کنستر کے پیچھے چُھپ گیا۔ اُس کی یادداشت کام نہیں کررہی تھی، وہ فیرنی کو پہچان نہ سکا۔ مگر میں نے صاف صاف اور واضح طور پر دیکھا، اس میں مجھے رتّی بھر بھی شبہ نہیں ہے۔ ایک کاکروچ فیرنی کی ہانڈی کے پاس بیٹھا مجھے گھور رہا تھا۔ پھر شاید وہ ہنسا بھی تھا۔''

مذکورہ اقتباس میں باورچی خانہ کا ایک بھیانک منظر پیش کیا گیا ہے جس میں راوی کے ہاتھوں لڑکپن ہی میں آفتاب بھائی کا قتل ہوتا ہے۔

> ''اپنی سانس روک کر، تمام طاقت کے ساتھ پتّھر کی سِل کو تھوڑا اور اونچا اُٹھاتے ہوئے، میں نے اُسے آفتاب بھائی کے سر پر دے مارا........''

(ص ۱۵۰)

آفتاب بھائی نے انجم باجی کی عصمت باورچی خانہ میں بُلا کر اُس وقت لوٹی تھی جب وہ مایوس بیٹھی تھیں۔ اس فحش اور خوفناک منظر کو راوی حفیظ الدین بابر نے اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا۔ والدین بچپن ہی میں انتقال کر گئے تھے۔ انجم باجی نے یتیم بچے کے سر پر ہاتھ رکھا۔ وہ اسے بہت پیار کرتیں اور اس کا پورا پورا دھیان رکھتی تھیں۔ اس حادثہ کو بیان کرنے میں مصنف کے اظہارِ نفرت کے پسِ پشت یہی پسِ منظر ہے۔ ساتھ ہی دل کے کسی کونے میں ایک رقابت کا جذبہ بھی کام کررہا ہے۔ انجم باجی عمر میں حفیظ الدین بابر سے آٹھ نو سال بڑی ہے اور قبولِ صورت

بھی ہے۔ منظر کی جزئیات کا تعلق راوی کی ذہنی کیفیت کے بیان کی اُس کاوش سے ہے جس کو وہ خود سمجھنے سے قاصر ہے کہ اُس سے ایک ایسا عمل سرزد ہو گیا ہے جس کے عواقب سے وہ آگاہ نہیں ہے۔ چوہے اور کاکروچ کو قتل کا گواہ بنا کر کردار کے احساس کی تصویر کشی کو نامعقول خرافات کہنا بے انصافی ہے۔

جو طرزِ بیان اختیار کیا گیا ہے اُس کا مقصد اُس Disgust کو واضح کرنا ہے جو راوی کے حواس پر مسلط ہے۔ زبان کا استعمال صورتِ حال اور کردار کے تقاضوں کے تحت ہوتا ہے نہ کہ اخلاقی اور جمالیاتی اصولوں سے۔ حفیظ الدین کی شادی مادی مصلحتوں کے تحت ہونے والی Marriage of conveniance تھی۔ میاں بیوی کے مزاج میں کوئی مطابقت نہیں تھی۔ صفحہ نمبر ۳۱۷ پر راوی کے اپنی بیوی انجم سے مُباشرت کے بیان کے لب و لہجہ کو بھونڈا اقرار دیا جانا غیر مناسب نہیں کیوں کہ نہایت گھٹیا انداز میں مباشرت کے منظر کو بیان کیا ہے۔ اس قسم کی زبان غیر ادبی ہی نہیں ناشائستہ بھی ہے جو ایک معتبر ادیب کو زیب نہیں دیتی۔ لگتا ہے مصنف عورت بیزار ہے جس کی ناول میں کوئی مناسب وجہ بھی نہیں بتائی گئی ہے۔ مذکورہ منظر میں، مباشرت، مشت زنی، عضوِ تناسل، اندامِ نہانی کا بے جھجک ذکر کیا گیا ہے اور انجم سے بے مزہ مباشرت سے بہتر مشت زنی کو کہا گیا ہے جو صنفِ نازک کی نفسیات پر حیوانی چوٹ ہے۔

صفحہ نمبر ۳۶۲ میں نزلہ، نیند، قبر، ڈاک گاڑی اور خمیری روٹیوں کے آپسی تعلق کو مجذوب کی بڑ کہنے میں مجھے تامل ہے کیوں کہ جہاں مصنف نے نیند کا منظر نامہ پیش کیا ہے ادھر بیماری کے غلبہ کی وجہ سے بھی انسان پر اس طرح کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ خواب ہو یا مجذوبیت انسان کے احساس اور نفسیات سے جڑے ہوئے پہلو ہیں جن کو فکشن کا حصہ عام طور پر فنکاروں نے بنایا ہے۔

صفحہ نمبر ۳۷۱ کا اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ”مُجرم، سزا کی نقل کرتا ہے اور گناہ ثواب کی۔ میں اس تماشے کو ڈگڈگی بجا بجا کر دکھانے کے لیے قربان گاہ میں لایا جاتا ہوں۔ یہ ساری دنیا اِسی طرح کا تماشہ ہے۔ نقل کر کے ہی یہ دنیا بنی ہے۔ انسانوں نے خدا کی نقل کرنا چاہی، وہ بے رحم اور آمر ہو گیا۔ جانوروں نے انسان کی نقل کی، وہ اُسی کی طرح کمینے اور

> بے شرم ہو گئے۔ بچوں نے بڑوں کی نقل کی، اُن کے زیرِ ناف بال جلدی اُگ
> آئے۔ عورتوں نے مردوں کی اور مردوں نے عورتوں کی نقل کی، دونوں ہجڑے
> بنتے چلے گئے۔"

مندرج اقتباس کی وکالت مقصود نہیں لیکن فکشن رائٹر کو اتنی آزادی تو ملنی ہی چاہیے کہ اپنے بیان میں دوسرے کرداروں کی مضحکہ خیز نقل اتارنے والوں کو وہ ہجڑوں سے تشبیہ دے سکے۔ مسئلہ یہ بھی ہے ہجڑا ابھی عورت کی نقل کرنے والا مرد ہی ہوتا ہے۔ اگر وہ نامرد ہے تو ہجڑا بن کر مرد نہ ہونے کے تلخ احساس کو دبانے کے لیے دونوں کا مذاق اڑاتا ہے۔

صفحہ نمبر ۳۸۳ میں مندرج اقتباس پر اعتراض ہے:

> "خواب میں ہجڑوں کے بیان پر کہا جاتا ہے کہ ظالم کو کوئی اور دیکھنے کو نہ ملا،
> ہجڑے ہی دیکھنے کو ملے۔"

ہجڑے بھی خدا کی مخلوق ہیں، اس سے اتنی بھی نفرت نہیں ہونی چاہیے کہ ان کا خواب بھی نہ دیکھا جائے۔ پھر خواب کا دیکھنا انسان کے بس میں ہے کہاں۔ خواب تو پھر خواب ہیں۔ خواب میں انسان انہونی حرکتیں، غیر انسانی افعال، خلافِ تہذیب وارداتیں انجام دیتا ہے۔ اس کی عجیب وغریب کائنات میں محیر العقول کارنامے وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ اسے ہی خواب کہتے ہیں جو پابندی سے آزاد اور ناقابلِ بیان ہو۔ اگر مصنف اس کو بیان کرتا ہے تو یہ اس کا کمال ہے بھلے ہی وہ فن کی حد نہ چھو سکے۔ اس پر اعتراض بے معنی ہے کیونکہ یہ ساری بحث اخلاقی نوعیت کی ہے۔ معترضین یہ بھی کہتے ہیں کہ اردو کی روز بروز زبوں حالی کی وجہ سے یہ خیال عام ہو گیا ہے کہ ادب کے قارئین کی گھٹتی ہوئی تعداد کے پیشِ نظر تخلیق کاروں کو سہل، آسان اور جلد سمجھنے والا ادب تخلیق کرنا چاہیے۔ عام قارئین کی بات چھوڑیئے دانشور طبقے نے بھی "موت کی کتاب" اور "نعمت خانہ" جیسی کتابوں میں بے مقصد سر کھپائی سے بچ کر ان ناولوں کو نظر انداز کر دیا۔ ابھی حال ہی میں کچھ حضرات نے یہ فرمایا ہے کہ وہ ایسے نعمت خانہ سے مُتمتع ہونے کے مقابلے میں "فاقہ کشی" کو ترجیح دیں گے۔ ناول میں بیشتر غیر ملکی مشاہیر کے اقوال درج ہیں اس سلسلے میں معترضین کی تین باتیں ہیں۔ اول بلا وجہ ناول کے متعدد صفحات برباد کیے، دوئم مصنف نے ناول کو "بیساکھیوں" سے

شروع کیا اشارہ انھیں اقوال کی جانب ہے۔ سوئم مصنف اس طریقِ کار کو مستحسن سمجھتے ہوئے قاری کو ان اقوال سے مرعوب کرنا چاہتا ہے۔

اس سلسلے میں مختصر مگر یہ کہوں گا کہ اردو ناول اور افسانہ نگاری کی تاریخ میں ایسی بہت ساری مثالیں مل جائیں گی، صرف دو کے ذکر پر اکتفا کرتا ہوں۔ پروفیسر نیر مسعود کے زیادہ تر افسانے مغربی مفکرین کے اقوال سے شروع ہوتے ہیں۔ ناول ''امراؤ جان ادا'' کے ہر باب کا آغاز اشعار سے ہوتا ہے۔ اردو فکشن میں یہ رواج عام ہے۔ ناول میں دیئے گئے اقوال سے اختلاف کرنا اس وقت تک غیر مناسب ہے جب تک یہ پتہ نہ لگا لیا جائے کہ اقوال کا تخلیق سے کیا تعلق ہے اور مصنف نے کیوں ان کو درج کیا ہے۔ زیر مطالعہ ناول پانچ حصوں پر مشتمل ہے۔ ۱۔ ہوا۔ ۲۔ شور۔ ۳۔ نزلہ۔ ۴۔ شور۔ ۵۔ سناٹا۔ اول حصہ کو چھوڑ کر باقی چاروں حصوں کے عنوانات کا ناول کے متن سے کوئی تعلق نظر نہیں آتا۔ صرف نزلہ کا ذکر شروع باب کے تین چار پیراگراف میں یا عنوان کے تحت بار بار کیا گیا ہے باقی عنوانات کا کہانی سے کوئی تعلق نظر نہیں آتا۔ ان کی حیثیت حروف مقطعات کی سی ہے جس کے معنی و مفاہیم سے غالباً تخلیق نگار واقف ہوگا۔ ادب کے قارئین کو ایسے اعتراضات اور نکتہ چینی سے گریز کرنا چاہیے جن سے تخلیق کار کی شخصیت اور اس کے فکر وفن کی معتبریت مجروح ہوتی ہے۔ ادبی میزان کا تقاضہ یہ ہے کہ خالد جاوید کے فن پاروں کو یکسوئی اور سنجیدگی سے مطالعہ کیا جائے تب بے باکانہ رائے کا اظہار کیا جائے۔

دراصل خالد جاوید کے انوکھے اسلوب اور چونکانے والے پیرایۂ اظہار نے حساس ادبی حلقے کو اپنی طرف متوجہ کیا ہے۔ میں اپنی اس رائے پر قائم ہوں کہ خالد جاوید نے رائج رویّوں سے بڑی حد تک انحراف کرتے ہوئے اپنی تخلیقات پیش کرنے کے لیے فلسفیانہ طرز اظہار اور نیا اسلوب و آہنگ اختیار کیا ہے جو ہمیں سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔

ناول ''نعمت خانہ'' کا بنیادی موضوع غذا ہے۔ غذا کا براہ راست تعلق باورچی خانہ اور نعمت خانہ سے ہے۔ انسانی زندگی سے غذا کا جو تعلق ہے اس سے کوئی منکر نہیں۔ زندہ رہنے اور زندگی کی توانائی برقرار رکھنے کے لیے غذا کی اہمیت اور افادیت سے کوئی انکار نہیں کرسکتا لیکن مذکورہ ناول میں تخلیق نگار نے ''غذا'' کے منفی پہلوؤں پر خصوصی توجہ صرف کی ہے۔ دنیا میں تمام

جنگوں کی وجہ غذا اور کھانے کی اشیاء کو گردانا ہے اور غذا ہی موت بھی بنتی ہے۔ ہر بیماری اور برائی کی جڑ کھانا ہے۔ کھانا قتل و غارت گری کی وجہ ہے۔ دنیا میں قتل و خون کی وارداتیں رونما ہوتی ہیں اُن کا سبب بھی اجناسِ باورچی خانہ اور اشیائے خوردنی ہے۔ غذا ہی فضلہ بناتی ہے، گندگی پھیلاتی ہے۔ اسی کھانے نے دنیا کو غلاظت، گندگی اور تعفن سے بھر دیا ہے۔ جس کی وجہ سے دنیا میں بیماریاں پھیلتی ہیں اموات واقع ہوتی ہیں۔ جنگوں اور حادثات کے پیچھے بھی غذا کو حاصل کرنے کی وجوہ شامل ہیں۔ غرض پورے ناول میں کسی نہ کسی واسطے سے غذا کا ذکر آتا ہے۔ لیکن اہم بات یہ ہے کہ ناول کی ساخت اور اس کی بُنت پر اثر نہیں پڑتا۔ بار بار موضوع کا ذکر آنے کے باوجود آخر تک دلچسپی برقرار رہتی ہے اور مصنف غذا اور غذا کے ذکر میں کوئی نہ کوئی نیا پہلو ضرور نکال لیتا ہے:

> ''چندر گپت موریہ کے زمانے سے لے کر مغلیہ دورِ حکومت کے اختتام تک تاریخ اس امر کی شاہد ہے کہ رسوئی اور باورچی خانے کا رول حکومتوں کو بنانے اور بگاڑنے میں بہت اہم مگر خفیہ نوعیت کا رہا ہے۔''

مصنف کے نزدیک باورچی خانہ فتنہ گر اور دنیا میں تمام آفتوں کی جڑ ہے۔ یہاں تک کہ زندگی جیسی گھٹیا شے کو پائیدار بنانے کا خطرناک فریضہ انجام دیتا ہے۔ یہ کھانے جنسی شہوت بڑھاتے ہیں۔ آدم کیا حوا کو بہکاتے ہیں۔

مصنف نے کہانی کو بیان کرنے کے لیے فلیش بیک تکنیک کا استعمال کیا ہے۔ گذشتہ حالات اور ماضی کی باتوں کو اپنے حافظہ کے حوالے سے ناول کے فارم میں بیان کیا گیا ہے۔ ''حافظہ'' کے لیے مصنف نے ''وفادار کتے'' کا استعارہ دیا ہے اور رویہ بھی وہی اپنایا ہے جو ایک پالتو کتے کے ساتھ اختیار کیا جاتا ہے:

> ''مگر میرا حافظہ، وہ میرا وفادار کتا دبے پاؤں میرے پیچھے پیچھے چلا آتا ہے۔''

''حافظہ'' کے لیے ''وفادار کتا'' کا استعارہ بالکل جدید تو ہوسکتا ہے لیکن ناول میں جگہ جگہ اس کی تکرار اسی طرح ناگوار لگتی ہے۔ تصویر کے ایک ہی رخ کی پیش کش انتہا پسندی کی دلیل ہے لیکن کیا کیا جائے ناول کا بنیادی موضوع یہی ہے جس سے مصنف صرفِ نظر بھی نہیں کرسکتا۔ ناول کا مرکزی کردار راوی خود مصنف ہے جس کردار کا یہ بیانیہ ہے وہ مخبوط الحواس Absurd قسم کا

کردار محسوس ہوتا ہے جس کی سوچ اور فکر قطعاً انسانوں جیسی نہیں لگتی۔ اس کے حرکات و سکنات سے بھی ایسا لگتا ہے کہ وہ ذہنی طور پر ماؤف شخصیت کا حامل ہے ایک مقام پر اس کا کلاس فیلو جو اس کو اپنا دوست سمجھتا ہے:

> ''علاء الدین رو رہا تھا۔ مگر مجھے ایسی باتوں سے اُکتاہٹ ہونے لگی۔ ہمیشہ ہوتی ہے۔ سستی قسم کی جذباتیت میرے حواس و اعصاب کو سن کر کے رکھ دیتی ہے اور میرا دل پتھر کا ہو جاتا ہے۔''

اپنی نفسیات کے حوالے سے کردار اپنے بارے میں کہتا ہے:

> ''مجھے اپنے بارے میں کوئی غلط فہمی نہیں ہے۔ میرے دل میں کسی کے لیے کوئی نرم جذبہ، محبت، خلوص یا رحم اور ہمدردی کے جذبات بہت کم ہی پیدا ہوتے ہیں۔''

کردار کے نزدیک مذکورہ انسانی اقدار کی حیثیت ان الفاظ سے زیادہ نہیں ہوتی جو لکھ کر فوراً ہی کاٹ دیے جاتے ہیں۔

کردار کے ہاتھوں بچپن ہی میں جبکہ اس کی عمر بارہ تیرہ سال کی ہوگی باورچی خانہ میں دو قتل سرزد ہو جاتے ہیں صرف رقابت کے جذبہ کے تحت پہلا قتل انجم باجی کے عاشق آفتاب بھائی کا تھا جن کے سر پر وہ سل اٹھا کر مار دیتا ہے۔ جائے حادثہ پر ان کی موت واقع ہو جاتی ہے۔ دوسرا قتل انجم باجی کے شوہر کا جو ایک شرابی اوباش اور ظالم حیوان صفت انسان تھا۔ اور جسے منصوبہ بند طریقے سے باورچی خانہ میں جلا دیا جاتا ہے۔ اس قتل سے اندازہ ہوتا ہے کہ کردار شدید انتقامی ذہنیت کا مالک ہے اور لڑکپن ہی سے مجرمانہ افعال و اعمال کا مرتکب رہا ہے یا کسی نفسیاتی مرض کا شکار ہے۔ حیرت یہ ہے کہ مذکورہ اُن دونوں عورتوں کو اس بات کا قطعاً علم بھی نہیں پھر بھی وہ ان سے محبت اور احسان مندی کی امید رکھتا ہے۔ کم عمری میں ایک اور حادثہ قتل ہوتے ہوتے رہ گیا تھا۔ باورچی خانہ کے پیچھے اندھیرے میں ایک رات ثروت ممانی اور فیروز خالو کو نا جائز حالت میں دیکھ لیا۔ ان کے اوپر شہد کے چھتہ پر کنکر مارنے سے شہد کی مکھیاں غصہ کی حالت میں دونوں کے برہنہ جسموں سے چمٹ گئیں۔ اس قدر خوفناک منظر کو پیش کرنے میں مصنف نے مناسب زبان کا استعمال کیا ہے۔ حفیظ الدین بابر نہایت فعال اور بے حد متحرک ہے اس کے واسطہ سے خاندان کے دیگر افراد

بھی کہانی سے جڑتے چلے گئے ہیں۔ لیکن مصنف نے مرکزی کردار پر اپنی پوری کی پوری تخلیقی صلاحیت صرف کی ہے۔

ناول میں ایک مخصوص ماحول کی تصویر کشی کی گئی ہے جس کے پسِ منظر میں ایک زمین دار گھرانہ ہے جو رو بہ زوال اور تقریباً نادار ہو کر بھی شان و شوکت کو برقرار رکھنے کی قابلِ رحم کوشش کرتا ہے۔ اسی حویلی کے کھنڈرات میں راوی کی پرورش عزیز و اقارب کے زیرِ سایہ ہوتی ہے چونکہ بچپن ہی میں اس کے والدین فوت ہو جاتے ہیں دادیہال اور نانیہال کے افراد پر مشتمل ایک بھرا پُرا خاندان ہے۔ پورا ناول راوی کے حافظہ کے وسیلہ سے قاری تک پہنچتا ہے۔ جب راوی کالج میں ایل ایل بی کرنے کے لیے داخلہ لیتا ہے تب اس کا نام حفیظ الدین بابر کھلتا ہے۔

انجم باجی حفیظ الدین کی خالہ زاد بہن ہے۔ آفتاب باجی کا پھوپی زاد بھائی تھا۔ جس کا قتل ہو جاتا ہے:

> ''انجم باجی مجھے گود میں لیے لیے گھوما کرتیں اور باہری دالان کے کنڈے میں لٹکے ہوئے طوطے کے پنجرے کے پاس لے جاتیں اور طوطے سے کہتیں ''لو گڈو میاں آ گئے، گڈو میاں آ گئے۔''

انجم آپا مرکزی کردار کی دور کی رشتہ دار ہے جو جاسوسی اور رومانی ناول پڑھنے کی شوقین تھی۔ ناولوں کے لین دین کا اس سے واسطہ تھا۔ اسی کا شرابی شوہر آگ لگنے سے ہلاک ہوا ہے۔

ثروت ممانی اور فیروز خالو کے ناجائز رشتے کی بدنامی ہونے کے سبب فیروز خالو کہاں چلے گئے کسی کو پتہ نہیں اور ثروت ممانی ٹھیک ہونے کے بعد پاکستان چلی گئیں ایسا گمان ہے۔

نور جہاں مصنف کی خالہ ہیں جو بعد میں پاگل ہو گئیں۔ ریحانہ مصنف کی پھوپھی ہیں۔ بڑے ماموں یعنی ثروت ممانی کے شوہر اور چھوٹے ماموں، دادی وغیرہ سب ہی خاندان کے افراد ایک دوسرے سے متعلق ہیں۔ ان کا ایک ہی باورچی خانہ ہے۔ مشترکہ خاندان کی حیثیت سے رہتے ہیں۔ ان سب کی اپنی مخصوص شناخت ہونے کے باوجود ایک تہذیبی پسِ منظر بھی ہے۔ ثقافتی اقدار کس طرح تخلیقی حسیت اور ایک بسیط حقیقی تجربہ کا حصہ بنتی ہیں اور ارضیت کس طرح فلسفیانہ جہت اختیار کرتی ہے اس ناول کی روح ہے۔ مذکورہ ناول میں مصنف کے گہرے

مشاہدات اور تجربات کی جھلک ہر جگہ نظر آتی ہے۔ زندگی اور کائنات کی بے رحم سچائیاں اور برہنہ حقائق کو پیش کرنے کے لیے مصنف نے سفاک لب ولہجہ، ترش اندازِ بیان اور پُر جلال اسلوب بھی استعمال کیا ہے۔ کبھی کبھی پڑھتے وقت احساس ہونے لگتا ہے جیسے بڑے بڑے ناخونوں سے ملائم جسم کی کھال کوئی اتار رہا ہو۔ یہاں اس امر کی جانب اشارہ کرنا ضروری ہے کہ خالد جاوید کے افسانوں کی زبان نہایت شائستہ، خوبصورت۔ تہہ دار، پُر معنی ہوتی ہے لیکن ناولوں کی زبان نہایت سخت، سفاک اور پُر جلال ہو جاتی ہے، جو حیرت میں ڈالتی ہے کہ مصنف فکشن کی ایک فارم سے دوسری فارم میں کس طرح اپنا بدلتا ہوا لب ولہجہ اختیار کر لیتا ہے۔

مذکورہ ناول ایک تہذیبی ناول بھی ہے جس میں وہاں کے شادی و بیاہ کے رسم و رواج، مہندی، ابٹن، مایوں کا ذکر تفصیل سے ملتا ہے۔ مذہبی رسومات، محرم کی تعزیہ داری، شب برائت کے موقع پر شب بیداری کا منظر، عید میلادالنبی کے جلسہ، رمضان شریف کے روح پرور مناظر، عید، بقرہ عید کی خوشیاں، نیاز، نذر اور فاتحہ وغیرہ کے تفصیلی اظہار کے علاوہ سماج میں پھیلی توہمات کا ذکر جابہ جا نظر آتا ہے۔ اس کے علاوہ مسلکی ٹکراؤ کی جھلکیاں بھی ناول میں دکھائی پڑتی ہیں۔ خود حفیظ الدین بابر کی بیوی انجم اس کے کلاس فیلو علاء الدین کی بڑی بہن دوسرے مسلک سے تعلق رکھتی ہے جس کی وجہ سے شوہر و بیوی کے درمیان ٹکراؤ کی صورت بنی رہتی ہے۔ ان کے تصادم کی ایک وجہ ان دونوں کی تنگ مزاجی بھی ہے۔ ناول میں روایت پرستی، فرسودہ رسومات، سماجی بندشوں کی بھی تصویر دکھائی گئی ہے۔

مذکورہ ناول میں جزئیات نگاری کمال کے درجہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ باورچی خانہ کے برتنوں کی تفصیل میں چمٹا، پھونکنی، توا، سِل بٹہ وغیرہ سب ہی شامل ہیں۔ طرح طرح کی سبزیاں، پھل، میوہ جات، انواع واقسام کے کھانوں کی تفصیلات، داستانوں کی یاد تازہ کر دیتی ہیں۔

ناول میں ماحول کی تصویر کشی پر بہت زور دیا گیا ہے، منظر کشی، اور موسموں کے حال کے علاوہ طرزِ رہائش، معاشرے کے بے رحم تضادات، تشکیک اور بے اطمینانی ہر جگہ ابھر کر آتی ہے۔ لیکن ان تمام جزئیات کے درمیان باورچی خانہ پوری طرح جلوہ گر رہتا ہے۔ پرانے طرز کے باورچی خانے کی گندگی جس میں کاکروچ، چھپکلی، سانپ، مکھی، مچھر، مدھومکھیوں کا ذکر اپنی جگہ

تعفن، کیچڑ جو اس سے جڑی ہے اس کا تفصیلی بیان ملتا ہے۔ لطف کی بات یہ بھی ہے کہ مصنف نے پرانی طرز کے باورچی خانہ اور جدید طرز کے کچن کے فرق کو بھی واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔

پلاٹ کا تانا بانا بننے کے لیے ناول کے کینوس پر ایک قصبہ اُبھرتا ہے جہاں ایک خاندان کی لُٹتی ہوئی زمین داری کا بیان ہے وہیں ناول کا مرکزی کردار حفیظ الدین بابر کا بچپن سے جوانی تک بتدریج نشو و نما ہوتا ہے وہ حصولِ تعلیم کے لیے شہر جاتا ہے جہاں سے ایل ایل بی کی ڈگری لے کر پریکٹس شروع کر دیتا ہے اور اپنے دوست علاء الدین کی بہن انجم سے شادی کر لیتا ہے۔ سسرالی شہر ہی کو اپنی رہائش گاہ بنالیتا ہے۔ اس طرح شہر اور کالج کی تمام تفصیلات بھی ناول میں آجاتی ہیں۔

ناول کی فضا بندی میں باورچی خانہ اس کے متعلق لوازمات، غذائی اجناس، گھریلو ماحول کی غیر معمولی اہمیت کی حامل ہے جس کے بغیر کہانی اپنی ساری انفرادیت کھودے گی۔ مذکورہ ناول مقدرات، توہمات اور مذہبی رسومات پر بے پناہ اعتماد کے انسانی رُجحان کی طرف اشارہ کرتا ہے خصوصی طور سے باورچی خانہ میں کوئی بھی بہتر غذا پکتی ہے تو کردار کی چھٹی حِس بیدار ہوکر اس بات کی شاہد ہو جاتی ہے کہ کوئی نہ کوئی غیر معمولی واقعہ ہونے والا ہے۔ حفیظ الدین بابر جس کو بچپن میں خاندان کے افراد ''گڈو'' کہہ کر پکارتے تھے، کی مذہبی ماحول سے جذباتی رویوں کی عکاسی کی گئی ہے۔ اس کا ذہنی اور سماجی عمل کا تجزیہ اس طرح سے خاصا اہم ہے کہ اس زمانے میں ایک مخصوص علاقے کے تہذیبی، سماجی اور مذہبی معاشرہ سے ہمیں متعارف کراتا ہے۔ اس ناول میں مشرقی تہذیب خصوصی طور سے ایک علاقائی تہذیب کی سماجی صورتِ حال کو اُجاگر کیا گیا ہے اور ایک ایسے انسان کی ذہنی کشمکش بیان کی گئی ہے جو بچپن ہی سے تذبذب، تشکیک اور بے چینی کا شکار ہے کہیں کہیں یہ محسوس ہونے لگتا ہے کہ وہ کسی نفسیاتی بیماری کا شکار ہو۔

مذکورہ ناول کا جو تجریاتی خاکہ بنا ہے وہ چاہے ایک ہی خاندان کی کہانی کا پس منظر رکھتا ہو، لیکن اس کے مختلف کرداروں کے رابطوں اور رشتوں سے جو وسعت اس میں پیدا ہوئی ہے وہ اس زمانہ کی تہذیبی، معاشرتی نظام کی عکاسی کرتی ہے۔ ناول کو وحدت کے تار میں پرونے والا حفیظ الدین بابر کا یہ وہم بلکہ Phobia ہے کہ گھر میں بعض کھانوں کے پکتے ہی کچھ ناخوشگوار

واقعات رونما ہوتے ہیں۔ یہ ایک طرح کا Obsession ہے جس کا تعلق غذا اور موت کے اُس پر اسرار رشتہ سے ہے جو خالد جاوید کی بعض دوسری تحریروں میں بھی نمایاں ہے۔ مثلاً ''آخری دعوت''۔ Abnormal Consciousness میں دلچسپی شاید اس لیے ہے کہ ہمارا معمولی روز مرہ کا شعور ہم کو اُس حقیقت تک پہنچنے نہیں دیتا جو اشیا اور واقعات کے پیچھے چھپی رہتی ہیں۔ جسے ہم ذہنی بیماری کہتے ہیں وہ بھی ادراک کا ایک وسیلہ ہے لیکن ہم اُس سے اِس لیے بچنا چاہتے ہیں کہ اُس معمول کی زندگی میں خلل نہ پڑے جس کے ہم عادی ہو چکے ہیں۔ ناول میں مرکزی کردار کا یہ وہم ایسے کئی واقعات کو سمیٹنے کا کام بھی کرتا ہے جس سے ناول کا تاریخی، سماجی اور سیاسی پس منظر اپنے وجود کا احساس دلاتا ہے۔ اس طرح یہ ناول نفسیاتی حقیقت نگاری سے بنیادی سروکار کے باوجود روایتی حقیقت نگاری کے عناصر بھی رکھتا ہے۔

ناول کے بالائی اور زیریں اسٹرکچر کی کشمکش کے باعث پڑھنے والے کی توجہ اُن عناصر سے ہٹ جاتی ہے جن کی باہمی تشکیل سے کہانی کا ایک مانوس اور واضح تاریخی اور معاشرتی پس منظر بنتا ہے۔ حفیظ الدین بابر کے نام کی صوتی تاریخی مماثلت کو اگر اتفاقی قرار دیا جائے تب بھی یہ احساس باقی رہتا ہے کہ جس گروہ کا حفیظ الدین ایک فرد ہے اُس کی تقدیر کے تعین میں کہیں نہ کہیں اُس حکومت کا ہاتھ ہے جو ظہیر الدین بابر نے ہندوستان میں قائم کی تھی۔ جب حفیظ الدین اپنی کہانی بیان کرتا ہے تو قتل جیسے ڈرامائی واقعات اور اُس کی اپنی چھٹی حس (Sixth Sense) پر فوکس (Focus) مستقل قائم رہنے سے زمینداری کا خاتمہ، فرقہ وارانہ فسادات اور خود حفیظ الدین کے لڑکوں کی اپنے باپ کے طرزِ فکر سے بیزاری اور بنیاد پرست مذہبی رُجحانات سے لگاؤ اور ایسے کئی موضوعات دب جاتے ہیں جن کی شمولیت کے باعث نعمت خانہ محض نفسیاتی الجھنوں کے بیان سے آگے بڑھ کر وقت اور مقام کے تناظر میں ایک معتبر ادبی دستاویز بن گیا ہے۔

''نعمت خانہ'' دراصل فرد اور معاشرے کی عدم مطابقت اور بیگانگی کی کہانی ہے جس کو پڑھ کر کامیو کے Outsider کا خیال آنا ناگزیر ہے حالانکہ یہ دونوں ناول ایک قبیل کے نہیں ہیں۔ حفیظ الدین ایک ایسا حساس شخص ہے جس کی فطری دلچسپی ان مجردات سے ہے جو روزمرہ کی زندگی کے پس پشت کارفرما ہیں۔ علاء الدین کو ایک ایسے کردار کے طور پر پیش کیا گیا ہے جو باوجود دوست اور

رشتہ دار ہونے کے حفیظ الدین کی ضد ہے۔ حفیظ الدین کی قوتِ ارادی کس طرح مفلوج ہوئی اس سوال کا کوئی حتمی جواب ناول میں نہیں ہے۔ قتل سے پیدا ہونے والے جرم کے احساس کو حفیظ الدین کی بے عملی کا واحد سبب قرار نہیں دیا جا سکتا۔ حفیظ الدین نے جو دو قتل کیے ان میں بھی جنسی رقابت سے قطع نظر حق اور انصاف کے لیے جدو جہد کا ایک جذبہ تھا لیکن حقیقت یہ ہے کہ حفیظ الدین روزِ اول سے ہی اپنے اطراف و جوانب سے بیگانہ (Alienated) تھا۔ اپنے سسرال والوں کی سر پرستی میں رہنے سے اُس کی یہ بے گانگی اور بڑھی اور وہ بے چارگی کے درجہ کو پہنچ گیا مگر وہ مردم بیزار اور Cynical نہیں تھا۔ اپنے ہم نفسوں کی بے رحمی سے اُس کو دکھ ہوتا تھا مثلاً ایک ہندو خوانچے والے کے فساد میں مارے جانے کو وہ جس طرح یاد کرتا ہے اُس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ایک ایسا مایوس شخص ہے جو خود اپنے گھر کے اندر ایک اجنبی کے طور پر رہ رہا ہے۔ کردار نگاری نعمت خانہ کا ایک نہایت اہم جزو ہے۔ اس ناول کا سروکار زیادہ تر ایک ہی کردار سے ہے جس نے اپنی کہانی بیان کی ہے۔ اس قسم کے کردار کو اگر کسی ماہرِ نفسیات کے پاس بھیجا جائے تو وہ neurosis اور Psychosis کی علامتوں کے پیشِ نظر اُس کا علاج شروع کر دے گا اور Case Report بھی تیار ہو جائے گی۔ ناول نگار کا کام تشخیص اور علاج نہیں ہے اور نہ وہ Case report لکھتا ہے۔ وہ ایک ایسا لسانی مرقع آپ کے سامنے رکھ دیتا ہے جس میں کردار اپنے روابط کے ساتھ اس طرح نمودار ہوتا ہے کہ آپ اُس کے بارے میں کوئی ایسا فیصلہ نہیں کر سکتے جیسا فیصلہ ماہرِ نفسیات کرتا ہے۔ آپ حیران ہوتے ہیں، پریشان ہوتے ہیں، لطف اندوز بھی ہوتے ہیں مگر یہ مرقع پوری طرح آپ کی گرفت میں نہیں آتا اور یہی ادب کا امتیاز ہے۔

◆◆◆

فراموش کاری اور باز آفرینی کا حساس بیانیہ

''آخری سواریاں''

باہمی نفرت اور عدم رواداری کے ماحول میں سید محمد اشرف محبت و مساوات کی بات کرتے ہیں۔ اُن کا ناول ''آخری سواریاں'' نشاط و کرب کے احساسِ زیاں سے روشناس کراتا ہے۔ اس میں زندگی کی پوشیدگیاں اور رشتوں کے راز ہیں۔ کائنات کی خوبصورتی کی وضاحت اور انسانی دھڑکنوں کی تھرتھراہٹ ہے۔ فضا اور ماحول کا تال میل منظر و پس منظر کے ذریعے اِس طرح مدغم ہوگیا ہے کہ خوش گوار دھوپ میں گھٹتے ہوئے سایے محض وقت کے گذرنے کا اعلانیہ نہیں بلکہ دولخت ہوتی ہوئی اقدار کا علامتی اظہار بن جاتے ہیں۔ دونوں میں مضبوط ربط ہے جو ماضی و حال کو نئے زاویوں سے دیکھنے پرکھنے پر اُکساتا ہے۔ اس طرح ماضی کی بازیافت، حال کی کسک اور مستقبل کی تشویش میں ''آخری سواریاں'' میزانِ نظر پر پوری اُترتی ہیں۔ دو سو صفحات پر مشتمل یہ ناول غیر محسوس طور پر تین حصوں میں منقسم ہے۔

پہلے حصہ میں جمّو (جمیلہ) اور اکرم (چھوٹے میاں) کی خاموش محبت اور باہمی رفاقت مرکزِ توجہ ہے۔ ایک دوسرے کے لیے بے چینی اور اضطراب کی کیفیت کے مترنم جذبات ہیں جو نہ صرف حواس خمسہ کو اپیل بلکہ متحرک کرتے ہیں۔ نوعمر اکرم (واحد متکلم) قصبہ کے بااثر اور باعزت گھرانے کا فرد ہے اور جمّو (جمیلہ) ایک غریب ملازم کی بیٹی ہے۔ راوی کے افرادِ خانہ کے علاوہ پنڈت جی کی بیٹی شاردا، شام لال اور منشی شفیع الدین کے کردار اہم ہیں۔ یہ کردار صرف گاؤں

یا قصبہ کے مزاج ومذاق کے غماز ہی نہیں ہیں بلکہ ان کے توسط سے فرد کو اجتماع کی شکل دے دی گئی ہے۔ نتیجتاً مذکورہ روداد سید محمد اشرف یا سید حسین حیدر کی نہیں شرفا کے اُس طبقہ کی شکل اختیار کر لیتی ہے جو خاموش امداد پر یقین رکھتے ہیں اور بہر صورت رواداری کو لازمی شعارِ حیات تسلیم کرتے ہیں۔ ان میں صبر واستقلال اور حوصلہ ہے اسی لیے ذہنوں پر چھا جاتے اور دلوں پر حکومت کرتے ہیں۔

روز نامچہ نما سفر نامہ کے مطالعہ اور بٹوے کے راز میں Sensation کے علاوہ ذہنی سکون کے وظائف اور مشترکہ خاندان کے آداب بھی ہیں۔ یہ کہانی محض جمو اور چھوٹے میاں کی کہانی نہ رہ کر ماضی کی بازیافت بھی بن جاتی ہے جس میں گنگا اور جمنا، ہندو اور مسلمان، آریائی اور غیر آریائی حد بندیاں تحلیل ہو کر ہندوستانی تہذیب وثقافت میں ڈھل جاتی ہیں۔ یکجہتی یعنی عطر مجموعہ کی ایسی مہک جس میں ہر خوشبو کی اپنی شناخت برقرار ہو مگر عطرِ گل ارضیت کا ضامن ہو، تبھی تو چاہت کی زیریں سطح پر دونوں ہم رائے اور ہم خیال ہوں گے کہ اس سے فاصلے ختم ہو کر وحدت اور یگانگت پیدا کرتے ہیں۔ ایسے میں آخری سواری محض آخری مغل بہادر شاہ ظفر یا خاندان تیمور کے جاہ وجلال کی ہی نہیں بلکہ اس کے توسط سے وجود میں آنے والی تہذیب وثقافت اور زبان وادب کی علامت بن جاتی ہے۔ فکشن کا قاری جانتا ہے کہ زبان، بیانِ واردات یا زمانے کے ساتھ بدلتے ہوئے یہ تاثر دیتی ہے کہ ہر عہد کی الگ زبان ہے جس سے ادبی تہذیب کا امتیاز قائم ہوتا ہے۔ زبان وادب کے یہ دریچے ماضی کی جھلکیاں پیش کرتے ہیں۔ میل ملاپ کے اینٹ گارے سے تعمیر گھر آنگن میں کنویں یا دیوار کا مشترک ہونا یکجہتی کی علامت ہے۔ پرندوں میں مینا اور باز کا ذکر بے معنی نہیں۔ تعمیر وتخریب، بسنے اور اُجڑنے کے اشارے ہیں کہ مسکن بستے بستے بستا ہے۔ پرندہ کو رنگ کر اُس کی پہچان مٹانا، قبضے، تصرّف یا فرمانبرداری کے عمل کا ہی نہیں بلکہ یہ اُس جانب بھی واضح اشارہ ہے جس کے عامل منفی سوچ اور تشدد پر یقین رکھتے ہیں اور اُس شناخت کو سلب کرنے کے جتن کرتے ہیں جو اُنھیں پسند نہیں۔ اس صورت حال کو صفحہ نمبر ۱۴۸ پر قاضی عبدالستار کے ناول ''غبارِ شب'' کے توسط سے پیش کیا گیا ہے جس میں انسانی جبلت اور دبی سہمی ہوئی خواہشیں اُس وقت عبرت کا اشاریہ بن جاتی ہیں جب قاری جمیل میاں کو جھام سنگھ کی شکل میں دیکھ کی حیرت زدہ رہ جاتا ہے بلکہ مستقبل کے امکانات کی آہٹ کو بھی محسوس کر لیتا ہے ''جھام

پور میں جھام سنگھ رہے گا... جھام سنگھ"۔

معصومیت، محبت اور چاہت کی باہمی آمیزش سے پیدا شدہ احساسات کی منظر کشی کے وہ مناظر بے حد دلکش ہیں جن میں جمو اور چھوٹے میاں کو ایک ہی بستر پر سونے اور پھر اُنھیں الگ کرنے کی روداد بیان کی گئی ہے۔ اسی طرح درخت کی ٹہنیوں میں الجھے ہوئے وہ عوامل جو لحہ بہ لحہ تار تار ہوتے ہیں، اس فنکارانہ ڈھنگ سے پیش کیے گئے ہیں کہ دورانِ قرأت لاشعور میں اُبھرنے والی ہوس ماتھے پر پسینہ اُبھرنے کی علامت بن جاتی ہے۔ احساسات و جذبات کو مشتعل کرنے کے معصومانہ عمل کے بعد ناول میں اچانک بہ عجلت تمام شادی ہو کر جمو کا چھوٹے میاں اور اُن کے گھر والوں سے بچھڑ جانا اور اپنے مہندی لگے ہوئے ہاتھ اور پاؤں کو چھوٹے میاں کو دکھانے کی تمنا دل ہی دل میں لیے سسرال رُخصت ہو جانے کے واقعات کی منظر کشی دل کو مسوس لینے والی ہے۔ یہ وہ تکنیکی حربہ کہلاتا ہے جسے فن کار قاری کو اپنا ہم نوا بنانے اور شریک سفر ہونے کے لیے استعمال کرتا ہے۔ سید محمد اشرف نے کمال چابکدستی سے قاری کے ممکنہ ردِ عمل کو نہ صرف اپنی گرفت میں لیا ہے بلکہ اُسے سحر زدہ بھی کر دیا ہے۔

نو سالہ راوی کی نوخیز جمو سے اُنسیت کا بیان معصومیت کی شرارتوں سے لبریز ہے۔ بچپن اور عنفوان شباب کے غیر محسوس احساسات و جذبات میں تحلیل ہونے والے ان دلکش مناظر میں وہ مہذب معاشرہ بھی جلوہ گر ہے جس کے دم توڑنے کی آہ کا احساس شدت سے ہوتا ہے۔ یہ احساس تلملاتا ہے، بے چین کرتا ہے۔ بلکہ ماضی کی نرم گرم یادوں میں گُم ہو جانے پر اُکساتا ہے۔ بچپن کی تلاش کے گہرے سائے اشرف کی تخلیقات میں کسی نہ کسی زاویے سے ضرور در آتے ہیں اور وہ اُنھیں برتنے کے آداب سے بخوبی واقف ہیں۔ 'دُعا' اور 'تلاش رنگ رائیگاں' کی طرح یہاں بھی راوی ایک غیر معمولی حساس بچہ ہے جو اپنے پردادا کی ڈائری کو بار بار پڑھ کر سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ موسم گرما کی تعطیلات میں اپنی ننہیال آیا ہوا ہے۔ قصباتی ماحول ذات پات، اونچ نیچ، اور فرقہ وارانہ تفریق سے پاک ہے۔ برہمن اور سید ہمسایہ بن کر ثقافتی، لسانی اور معاشرتی ہم آہنگی کا نمونہ بن گئے ہیں رواداری کا اِس حد تک لحاظ ہے کہ تلسی کے پودے کے لیے پاکیزگی کا لحاظ رکھا جاتا ہے۔ قاری کے روبرو مشترکہ اقدار اور باہمی عزت و احترام ہے بلکہ وہ معاشرتی آداب

بھی جو جذباتی اور روحانی سکون مہیا کرتے ہیں۔ جاہ وجلال، کرّ وفر اور رعب وداب کے واقعات میں بھی حاکم ومحکوم، امیر وغریب کی تخصیص نہیں خلق ہونے والی پوری فضا استعارہ ہے اُس معاشرے کا جس میں گھریلو ماحول میں ملازمین کے بچے بھی اُسی طرح پروان چڑھتے ہیں جس طرح دیگر افرادِ خانہ، یہی وجہ ہے کہ گُم ہوتی ہوئی صحت مند روایات، گنگا جمنی تہذیب کی بازیافت کا اشاریہ بن گئی ہیں۔ ناول کے اس بھرپور حصہ کے تعلق سے کہا جاسکتا ہے کہ:

ا۔ قصباتی تہذیب کے سائے میں ناول کی اُٹھان اچھی ہے۔

۲۔ کردار نگاری پر مصنف کی گرفت بہت مضبوط ہے۔

۳۔ نفسیاتی گتھیوں کے درمیان معصوم ذہن اور اُبھرتے ہوئے جوانی کے جذبات کی کشمکش دلچسپ ہے اور اس کی پیش کش مشرقی روایات کی غماز ہے۔

۴۔ زبان وبیان کے برتاؤ پر مصنف کو قدرت حاصل ہے۔

۵۔ دیہی، قصباتی، اور علاقائی بولی کا اسلوب اور روانی حقیقت پسندی پر مبنی ہے۔

۶۔ گزرے ہوئے کل کے ہر ماحول کی منظر کشی کی باریک سے باریک تفصیل مہارت کے ساتھ پیش کی گئی ہے۔

۷۔ دو پڑوسیوں کے باہمی سلوک کی شکل میں ہندو مسلم اتحاد کا تذکرہ تقریباً گم شدہ ہندوستانی معاشرہ کی امن پسند زندگی اور ایک دوسرے کے لیے محبت اور قربانی کی جھلک پیش کرتا ہے۔

سید محمد اشرف کے اکثر معاصرین نے منظری پیرایۂ اظہار کو اپنے فن کے کینوس پر مصور بلکہ ثبت کر کے عصرِ حاضر کو ایک وسیع تر حیاتی تناظر عطا کیا ہے۔ دراصل صورتِ واقعہ کی عکاسی کے لیے قوتِ مشاہدہ، قوتِ بیان اور ذخیرۂ الفاظ کا اہم رول ہے۔ اب ہو بہو منظر کشی کا دور ختم ہو چکا ہے جو حقیقت نگاری کی خصوصیت تھی۔ فاصلہ پیدا کرنے کے لیے کثیر الجہت عکاسی جو کئی مفاہیم کی طرف اشارہ کرتی ہو، مقبول ہے۔ اس طریقۂ کار میں کہانی بیان نہیں کی جاتی بلکہ عکس اس طرح اُبھارے جاتے ہیں کہ وہ خود بخود دھوتے ہوئے نظر آئیں۔ قابلِ نظارہ مناظر کی نقاشی کا یہ ہُنر آج کے فکشن کا اہم حصہ بن چکا ہے۔ یورپ میں منظری پیرایۂ اظہار کی تکنیک بہت پہلے سے رائج ہے۔ اسلوب منظری (Scenic) کی اصطلاح ہنری جیمز نے واقعات کے اسلوب کے

اظہار کے لیے وضع کی تھی۔ اس اصطلاح سے اس کی مراد وہ اسلوب ہے جو ڈرامے سے قریب تر ہو جس میں واقعات اس طرح نمایاں کیے جائیں جس طرح ڈرامے میں ہوتے ہیں یعنی آہستہ آہستہ واقعات کا ظہور پذیر ہونا، اس برق رفتار زمانے میں سمٹتی ہوئی سرحدوں کا مرکز ومحور انسان کی ذات ہوکر رہ گیا ہے، جس کے تجربات واحساسات کی عکاسی مختلف زاویوں سے کرتے ہوئے خودنمائی اور خودستائی بھری زندگی کی تہہ بہ تہہ پرتیں کھولی جارہی ہیں۔ سید محمد اشرف نے اس حربہ سے خوب کام لیا ہے مثال کے طور پر کہانی ''ڈار سے بچھڑے'' میں ہندوستان کو چھوڑ کر جانے والا مہاجر اُس پس منظر سے کبھی اپنے کو آزاد نہیں کر پاتا ہے جس پس منظر میں اس کا بچپن گزرا، جوانی کی دہلیز پر قدم رکھا۔ ماضی کی یہ بازیافت اُسے بار بار اپنے وطن، اپنی جائے پیدائش کو دیکھنے پر اُکساتی ہے۔ ارضیت کے اس لمس کے احساس نے وطن کی عظمت اور جائے پیدائش کی محبت کو زندہ جاوید کردیا ہے۔

اُڑیسہ کے وحشت ناک طوفان کے منظر و پس منظر کو سید محمد اشرف نے ''طوفان'' میں جس طرح ثبت کردیا ہے، اس کا جواب نہیں ہے۔ 'باد صبا کا انتظار' ایک ایسی مریضہ پر مبنی کہانی ہے جس کا واحد علاج حبس زدہ ماحول سے نجات ہے۔ صاف ستھری، آزاد اور کُھلی فضا کی تہوں میں چھوٹے چھوٹے مناظر کے تحت اردو زبان کی تاریخ کو تحلیل کردیا گیا ہے۔ وہ زبان جو ماضی میں سب کی محبوب تھی، کثافت کی وجہ سے ڈر اور سہم کر مریضہ کی شکل اختیار کرلیتی ہے۔

سید محمد اشرف نے مذکورہ ناول کے پہلے حصہ میں منظری پیرایہ اظہار کو تنوع کے ساتھ برتا ہے۔ نفسی کیفیات اور جذبات کو اُجاگر کرتے ہوئے صورت واقعہ کی عکاسی پر زور دیا ہے، بلکہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ پیش آئند واقعات سے باخبر کرنے کے لیے اِسے حربے کے طور پر استعمال کیا ہے۔ ناول کے دوسرے حصہ کا تناظر بدلا ہوا ہے، وہ بھی اس طرح کی پہلا حصہ اُس کی روح میں جذب ہوگیا ہے اور تواتر سے شعور ولاشعور کو کُریدتا رہتا ہے۔ اس میں چھوٹے میاں بالغ اور شادی شدہ ہوجانے کے بعد اپنی بیوی سے یوں ہی، بے معنی باتیں کرتے ہیں اور اُن کی بیوی کی باتوں میں حیرت واستعجاب اور کُرید وجستجو ہوتی ہے۔ ماضی کو جاننے کی دُھن میں تقریباً وہ ایک ہی محور پر گھومتی رہتی ہیں لیکن کہانی کی بُنت کا کمال یہ ہے کہ ماضی کے ساتھ ساتھ حال کے قصوں کی

نوعیت اور انفرادیت بھی واضح ہوتی رہتی ہے۔ جب مرکزی کردار سے سوال کیا جاتا ہے کہ ” آپ نے کہانیاں لکھنا کیوں ترک کر دیا؟ تو وہ اسباب وعلل کے جھمیلوں میں اُلجھے بغیر انوکھے دلائل پیش کرتا ہے جن سے دعویٰ اور دلیل کے ذریعے کہانی کا فکری اور فنی منظر و پس منظر سامنے آتا ہے۔ مصنف کی وسیع القلبی اور وسعت مطالعہ کے ساتھ قصہ کے بہاؤ میں معاصر فکشن کو شامل کر دینے کے ہُنر کا بھی پتا چلتا ہے۔ چوتھی کا جوڑا، گڈریا، نظارہ درمیان ہے، غبارِ شب، نیو کی اینٹ، گنبد کے کبوتر، طاؤس چمن کی مینا، ایک سنجیدہ ڈی ٹیکٹیو اسٹوری، بادِ صبا کا انتظار، لکیر اور سوار کے ذریعہ مرزا مظہر جانِ جاناں تک کی بے چینی کو مختصر ترین لفظوں میں بیان کر دیا ہے۔ دراصل عصمت چغتائی سے خالد جاوید تک کے اشاراتی ذکر سے سید محمد اشرف نہ صرف ماضی قریب کے منظر نامے کو واضح کرنا چاہتے ہیں بلکہ اس کے توسط سے ماضی بعید کی بھی نقاب کشائی کرتے ہوئے یہ تاثر دیتے ہیں کہ دیکھو ہم کہاں سے چلے تھے اور اب کہاں پہنچ گئے ہیں۔

تیسرے اور آخری حصہ میں چھوٹے میاں اچانک ایک مؤرخ کے طور پر سامنے آتے ہیں اور تاریخی واقعات کو معروضی شکل دیتے ہوئے عہد حاضر کی نہایت موثر انداز میں منظر کشی کرتے ہیں۔ اس باب میں صوفیانہ ارشادات، تصوف کے رموز و نکات، خانقاہی آداب اور بنی نوع انسان کی خدمت کی جھلکیاں اس طرح نظروں سے گزرتی ہیں کہ جیسے تاریخ و تہذیب پر مبنی کوئی فلم ایسی چل رہی ہو جو ذہن کے نہاں خانوں میں تلاطم پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتی ہو۔

ممکن ہے کہ ان تینوں حصوں میں باہمی طور پر کوئی تسلسل، تواتر اور ارتباط نہ ہو، اور نہ سواریوں کے تذکرے میں یکسانیت کہ وہ کبھی چوبی تختوں پر اور کبھی ابوالہول کے کندھوں پر یکے بعد دیگرے آگے پیچھے ماضی کی دُھند کی جانب روانہ ہوتی ہیں تاہم ان مناظر سے بخوبی یہ واضح ہونے لگتا ہے کہ قرونِ اولیٰ کی بہت سی اچھی بُری حقیقتیں، رسم و رواج، شان و شوکت، تہذیب و تمدن، طرزِ بیان اور دیگر اقدار یکے بعد دیگرے سواریوں کی شکل میں ذہن کے پاٹوں پر سوار ہو کر مرئی اور غیر مرئی لباسوں میں ماضی کے دھندلکوں میں گم ہوتی جا رہی ہیں، سلسلہ روز و شب کا یہ اشاراتی اور تمثیلی بیان کہ ہمارا حال ہمارے ماضی سے جس طرح کٹ رہا ہے ہمیں بے چین کر دیتا ہے۔

جمّو ہو یا سواریاں دونوں کی رُخصتی میں کسک ہے۔ کھونے، گم ہو جانے کا احساس ہے جو

استعارہ بن جاتا ہے اس حقیقت کا کہ تنگ نظری اور تعصب نے دیہی اور قصباتی زندگی کی شادابی، تروتازگی، سادگی، اپنائیت اور معصومیت کو زہر آلود کر دیا ہے۔ ایسے میں اُن قدروں کی پامالی کو ہم محسوس نہیں کر پا رہے ہیں جو جدا ہو رہی ہیں۔ اس اپنائیت کو پریم چند نے محسوس کرتے ہوئے گاؤں میں رہنے بسنے کی آرزو کا اظہار کیا۔ قدروں کے تحفظ کے سبب قاضی عبدالستار کو قصبہ کی ڈیوڑھی عزیز ہوئی۔ سید محمد اشرف بھی اسی لیے شہر پر قصبہ اور گاؤں کو فوقیت دے رہے ہیں اور وسیلہ اُن چھوٹی چھوٹی باتوں کو بنا رہے ہیں جو ہم سب کے قریب ہیں اور یہ بھی احساس دلاتے جا رہے ہیں کہ برق رفتاری کے اس دور میں اقدار، اور رسم و رواج میں بڑی تبدیلیاں آئی ہیں اور آتی رہیں گی لیکن ماضی کی مثبت روایات کی گمشدگی کی کسک اور للک بھی برقرار رہے گی۔ استقبال اور اضطراب کی کشاکش کا احساس جس شدت سے ہوگا، تہذیبی اقدار کے لیے موثر ثابت ہوگا۔ نئی نسل اس سے مستفید ہوگی۔ یہی جذبہ تخلیق کار کو بے چین کرتا ہے اور پھر وہ مختلف وسیلوں سے اُنھیں پینٹ کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ سید محمد اشرف کبھی 'لکڑ بگھے' اور 'روگ' کے ذریعہ تو کبھی 'دُعا'، 'نجات' اور 'طوفان' کے سہارے اسے اپنی تحریروں میں ایک مستقل موضوع بنا کر پیش کرتے رہے ہیں۔ اُن کی یہ تلاش رائیگاں نہیں، موثر ہے۔ اس فضا اور ماحول کو پُراثر بنانے کے لیے وہ چرند و پرند، حیوانات و نباتات کے علاوہ رنگوں کا بھی سہارا لیتے ہیں۔ مذکورہ ناول میں ایک جگہ صورت حال کو دل نشیں بنانے کے لیے سبزیوں کی تروتازگی کی رنگت کو اس طرح اُبھارا ہے:

> ''لال لال گاجر، ہرا بھرا پالک...... موٹے موٹے ہرے پتوں میں پھول کی طرح کھلی ہوئی سفید گوبھی اور گہرے گلابی شکرونڈے''۔

ادب میں نان فکشن کا طریقِ کار ذہنی توجہ کا طالب ہونے کے ساتھ ساتھ معانی و مطالب کے لحاظ سے واضح اور سائنٹفک ہوتا ہے جب کہ فکشن کے طلسماتی ماحول میں قلب و جگر کو متاثر کر لینے کی قوت ہوتی ہے۔ سید محمد اشرف کے فکشن خصوصاً ''آخری سواریاں'' میں خوبصورت اندازِ بیان اور تشبیہات و استعارات کے ساتھ بامعنی رمز و کنایہ کا بخوبی صَرف ہے۔ اپنی بیگم کے سامنے ماضی کا تذکرہ کرتے وقت وہ جس فضا اور ماحول کی تصویر کشی کرتے ہیں وہ نہایت موثر اور بامعنی ہے۔ تیمور لنگ اور مابعد کے مغل بادشاہوں کے واقعات کو وہ جس افسانوی انداز میں

دوہراتے ہیں، قابل رشک ہے۔ اس طرح یہ ناول محض تجربات کے جذباتی اور پُرحسرت تذکرے تک محدود نہیں ہے بلکہ اس کے رنگارنگ کردار فطرتِ انسانی میں نہاں سردمہری کی غمازی بھی کرتے ہیں۔ تہذیبی اور لسانی لین دین کے عمل سے وجود میں آنے والی یکجہتی کے لیے اُنھوں نے تاریخی اور نیم تاریخی حوالوں سے واقعات کے جو تانے بانے بُنے ہیں وہ ماضی کو حال سے منسلک کرنے کے ایسے وسیلے ہیں جن میں ایک بامعنی معاشرے کی تعمیر کی خواہش کا شدید احساس ہے۔ معروضی سوالات اور اُن کے جوابات میں ہندوستانی ثقافتی ورثے کے درون کا گہرا مطالعہ، خواب اور حقیقت کا عمیق مشاہدہ ہے جو ذہن پر یہ سوال بھی نقش کرتا ہے کہ کیا ہماری گنگا جمنی تہذیب اور اُس کی مشترکہ امین اردو زبان رو بہ زوال ہے؟ کیا یہ زبان نئے منظرنامے میں بحال ہوگی یا یہ اُس کا بھی آخری سفر ہے؟ جس طرح خوشبو، مٹی اور عطر مجموعہ کی شکل میں فضا کو سوگوار نہیں خوشگوار بنا رہی ہے اُسی طرح ماضی اور حال دولخت ہوتے ہوئے طرب و کرب کی نئی شکل کا خاکہ پیش کر رہے ہیں۔ وسوسوں، توہمات اور خدشات کے ساتھ رزمیہ، المیہ اور طربیہ کا یہ مجموعہ ''آخری سواریاں'' سلسلۂ روز و شب کی نیرنگیوں کو اُجاگر کرتے ہوئے اُن پر اپنی مہر ثبت کر رہا ہے کہ ہر طبقہ اور ہر عمر کے پیچیدہ انسانی جذبات و احساسات کی ترجمانی کا ہنر سید محمد اشرف کو خوب آتا ہے اور وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ فراموش کاری کس طرح بازآفرینی کی راہ ہموار کرتی ہے۔ یاد اور حافظہ کی آویزش اس ناول کا بنیادی رمز ہے۔

◆◆◆

غضنفر کے ناول: تکنیک اور اسٹائل کی ہم آمیزی کا تخلیقی اظہار

معاصر اردو فکشن میں غضنفر نئے پن کے لیے مشہور ہیں۔ ویسے تو انھوں نے تقریباً اپنی ہر ایک نگارش میں کچھ نہ کچھ نیا ضرور پیش کیا ہے لیکن سب سے زیادہ نئے پن کا احساس اُن کے ناولوں میں محسوس ہوتا ہے۔ اب تک اُن کے نو[9] ناول : پانی (۱۹۸۹ء)، کینچلی (۱۹۹۳ء)، کہانی انکل (۱۹۹۷ء)، دویہ بانی (۲۰۰۰ء)، فسوں (۲۰۰۳ء)، وش منتھن (۲۰۰۴ء)، مم (۲۰۰۷ء)، شوراب (۲۰۰۹ء) اور مانجھی (۲۰۱۲ء) منظر عام پر آچکے ہیں۔ مواد، زبان، اسلوب، بیان اور تکنیک ہر ایک سطح پر جدت طرازی نظر آتی ہے۔ 'کینچلی' کو چھوڑ کر ان کے سبھی ناول تجرباتی نوعیت کے ہیں۔ کسی میں زبان و بیان کا تجربہ ہے تو کسی میں موضوع و مواد کا، تو کسی میں تکنیک کا۔ خود کینچلی بھی روایتی انداز کا ناول ہوتے ہوئے موضوع کے اچھوتے پن کی وجہ سے نئے پن کا احساس دلاتا ہے۔ کسی میں غضنفر نے ناول کے ٹائم فریم کو توڑ دیا ہے تو کسی میں بیانیہ اور علامت کو ملا کر ایک نئی تکنیک بنا دی ہے اور کسی میں داستان کی تکنیک کو ایک نئی صورت دے دی ہے۔ 'دویہ بانی' لکھ کر اردو میں دلت ڈس کورس کی بنیاد ڈالی تو 'فسوں' لکھ کر اردو میں کیمپس ناول کا نمونہ پیش کر دیا۔ قدیم اور جدید اساطیر اور حقائق کی آمیزش سے 'مانجھی' میں قصہ کی ایک الگ ہی تکنیک سے اردو فکشن کو روشناس کرادیا۔ اگر میں اس اختصار کو ذرا پھیلا کر بیان کرنا چاہوں تو یہ کہہ سکتا ہوں کہ غضنفر نے 'پانی' میں ناول کے ٹائم فریم کو توڑ دیا ہے یعنی اس ناول میں پتا نہیں چلتا کہ یہ کس مقام اور کس زمانے کی کہانی ہے۔ اس میں ابد سے ازل تک کی حیات کی کہانی کہی گئی ہے۔ پیاس کا مسئلہ کسی ایک ملک یا ایک زمانہ کا نہیں بلکہ یہ ایک ابدی و ازلی مسئلہ ہے۔ ہر زمانے میں اور ہر جگہ پانی کی

ضرورت محسوس کی جاتی رہی ہے۔ اِس چشمۂ حیات پر ہمیشہ کچھ لوگوں کا قبضہ رہا ہے جس کی وجہ سے ایک بڑا طبقہ اپنی پیاس بجھانے کے لیے ہمیشہ جدو جہد کرتا رہا ہے۔ اور وہ پیاسا طبقہ سنجیدہ اور ایماندارانہ کوشش کے باوجود پانی سے محروم رہا ہے مگر غضنفر نے پانی میں صرف پانی ہی کی کہانی نہیں کہی ہے بلکہ پانی کے پردے میں انسان کی بنیادی ضرورتوں کا قصہ بھی بیان کردیا ہے۔ پیاس سے مُراد آرزوئیں اور خواہشیں بھی ہیں جو اس لیے پوری نہیں ہو پاتیں کہ ان ضرورتوں کے ذرائع پر مگرمچھوں یعنی سرمایہ داروں اور اجارہ داروں کا قبضہ ہے۔ منووادی نظام میں قبضہ اس لیے کہ انھیں برتری کا احساس ہوتا رہے، اُن کی سُپر میسی بنی رہے۔ ’پانی‘ کی تکنیک، داستان، تمثیل، علامت اور استعارے سے بنائی گئی ہے مگر داستانوی تکنیک مختلف اس لیے ہوگئی ہے کہ یہ آج کے انسانوں کی بھی کہانی کہہ رہی ہے اور اس میں آج کے انسان کا بیان بھی شامل ہو گیا ہے۔

’پانی‘ اپنے موضوع اور تکنیک دونوں اعتبار سے اچھوتا اس لیے ہے کہ یہ منظرِ عام پر آتے ہی لوگوں کی توجہ کا مرکز بن گیا۔ اِس ناول کی اتنی پذیرائی ہوئی کہ غضنفر راتوں رات اردو کے مشہور ناول نگار بن گئے۔

’پانی‘ کی شہرت اور اس کی کامیابی کا تقاضا تو یہ تھا کہ غضنفر اپنے دوسرے ناول ’کینچلی‘ میں بھی پانی کے آزمودہ اسلوب کو اپناتے مگر اپنی جدتِ طبع کے سبب انھوں نے کینچلی میں تکنیک بدل دی۔ ’کینچلی‘ میں غضنفر نے شروع سے آخر تک براہ راست بیانیہ کی تکنیک استعمال کی مگر اس روایتی تکنیک میں بھی انھوں نے موضوع میں ایسی جدّت پیدا کردی کہ روایتی تکنیک میں لکھا گیا ناول بھی توجہ کا مرکز بن گیا اور کسی کسی نے تو اس کا مقابلہ ڈی، ایچ لارنس کے ناول لیڈی چٹریز لور (Lady Chateriey's Lover) سے کردیا۔ حالاں کہ دونوں ناولوں میں بعض اشتراک کے باوجود غضنفر کا یہ ناول لارنس کے ناول سے مختلف ہے کہ اس کا موضوع وہ نہیں ہے جو لارنس کا تھا۔ غضنفر نے اس میں ایک ایسے رشتے کی کہانی کہی ہے جو تمام رشتوں سے مختلف ہے۔ یہ رشتہ دکھ میں شراکت کا رشتہ ہے جو حالات کی بھٹیوں میں پکنے کے بعد پیدا ہوتا ہے۔ یہ ایسا رشتہ ہے جو خون اور قانون کے رشتوں پر بھی حاوی ہو جاتا ہے۔ ’کینچلی‘ کی مینا اور اس کے شوہر کے درمیان کے تمام رشتے ختم ہو چکے تھے۔ وہ اپنے اپاہج شوہر کو چھوڑ کر جا سکتی تھی کہ وہ نان نفقہ کی

ذمہ داری اُٹھانے کے قابل نہیں رہ گیا تھا۔ اُس سے جنسی تقاضے کی تکمیل بھی نہیں ہو سکتی تھی۔ اس کے باوجود مینا اُس سے بندھی رہی کہ شوہر کے دکھ کو اُس کے علاوہ کوئی نہیں سمجھ سکتا تھا۔ دراصل جس صورت حال میں مینا اور اُس کے شوہر گھر گئے تھے اور جن مسائل سے وہ دونوں دوچار تھے اُن کا حل سماج، فلسفہ اور قانون کسی کے پاس نہیں تھا۔ اُن کے پاس ہو بھی نہیں سکتا تھا کہ اس طرح کا مسئلہ کبھی اُن کے سامنے آیا ہی نہیں تھا۔ ایسے میں مینا جو قدم اُٹھاتی ہے اُس سے اُن دونوں کے اوپر چڑھی ہوئی کینچلی اُتر جاتی ہے اور وہ دونوں اضطراب سے نجات پا جاتے ہیں۔ اس طرح 'کینچلی' روایتی ہونے کے باوجود اپنے اندر نئے پن کا پہلو لیے ہوئے ہے جس کے سبب آج بھی یہ ناول زیر بحث رہتا ہے۔

'کہانی انکل' کی تکنیک ان دونوں سے مختلف ہے۔ اس میں نہ تو 'پانی' کی طرح داستان، تمثیل، استعارہ اور علامت کی آمیزش سے بنائی گئی تکنیک استعمال کی گئی ہے اور نہ ہی 'کینچلی' کا بیانیہ انداز اپنایا گیا ہے۔ اس میں ایک سُوتر دھار (جو کہ کہانی انکل ہے) کے ذریعہ بچوں کو کہانیاں سنائی جاتی ہیں۔ کہانی انکل جب طرح طرح کے کاروبار کرنے کے باوجود زندگی کے میدان میں کامیاب نہیں ہو پاتا تو وہ کہانی سنانے کا دھندا شروع کرتا ہے۔ بچوں کی دلچسپی کے پیش نظر وہ نئی نئی کہانیاں گڑھتا ہے اور گاؤں گاؤں شہر شہر گھوم گھوم کر بچوں کو کسی نہ کسی نکڑ پر جمع کر کے روز ایک نئی کہانی سناتا ہے۔ ان کہانیوں سے اُسے پیسے تو ملتے ہی ہیں اُس کا مقصد بھی پورا ہوتا ہے۔ وہ کہانیوں کے ذریعے بچوں میں حالات سے لڑنے اور ظلم کے خلاف کھڑے ہو جانے کا جذبہ بیدار کرنا چاہتا ہے اور اپنے اس مقصد میں وہ کامیاب بھی ہو جاتا ہے۔ یعنی ایک طرح سے کہانی انکل Creative Thinker کا کام کرتا ہے اور بچوں کے اندر تخلیقیت کا جذبہ جگا دیتا ہے اور جب کہانی انکل کی زبان کاٹ لی جاتی ہے تو بچے کہانی سنانے کا کام اپنے ذمہ لے لیتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ یہ وہی تکنیک ہے جس کو مشہور نغمہ نویس اور مکالمہ نگار گلزار نے اپنے معروف ٹی وی سیریل 'پوٹلی بابا' میں اپنایا تھا مگر گلزار کا یہ سیریل غضنفر کے ناول کہانی انکل کے بعد منظر عام پر آیا تھا۔ پروفیسر شہریار اکثر کہا کرتے تھے کہ ایسا لگتا ہے کہ گلزار صاحب نے اپنے اس سیریل کا اسکرپٹ غضنفر کے ناول 'کہانی انکل' کو سامنے رکھ کر لکھا ہے۔ بہر حال یہ تکنیک اردو ناول کی تاریخ میں شاید پہلی بار استعمال کی گئی ہے۔

ناول ’دویہ بانی‘ اردو میں لکھا گیا مگر اس کا رنگ و آہنگ ہندی سے زیادہ قریب ہے، اس لیے کہ اس میں ایک مخصوص معاشرے کی زندگی کو پیش کیا گیا ہے اور اس کے ڈانڈے ویدک عہد سے ملتے ہیں۔ جداگانہ قسم کا یہ ناول تکنیک، مواد، زبان و بیان ہر اعتبار سے منفرد ہے اور شاید اس طرح کا موثر ناول اردو میں پہلی بار لکھا گیا ہے۔

’دویہ بانی‘ کا سفر ویدک کال سے شروع ہوکر دور حاضر تک پہنچتا ہے اور اپنے دامن میں صدیوں کے جبر و استبداد کی تاریخ کو سمیٹ لیتا ہے۔ کہانی کا یہ طویل سفر جا بجا منفرد شعری پیکروں میں بھی ڈھلا ہوا ہے۔ ان شعری پیکروں کو ناول نگار نے دویہ بانی کا نام دیا ہے۔ یہ دویہ بانی اپنے اندر معنویت، پُراسراریت، ایمائیت اور ایک خاص طرح کی جاذبیت رکھتی ہے جن کے سبب اس پر مقدس وید کے اشلوکوں کا گمان ہوتا ہے۔ ویدوں کے اشلوک سے ملتی جلتی شعری تکنیک، اس کے آہنگ اور اس آہنگ سے پھوٹنے والی معنویت نے اسے بقول پیغام آفاقی ایک ایسی کتاب بنا دی ہے جو مقدس گرنتھوں سے ملتی جلتی محسوس ہوتی ہے۔ شاید اسی صوتی آہنگ کی بنا پر بعض شاعروں نے کہا ہے کہ پڑھتے وقت اس کا effect کچھ ویسا ہی ہوتا ہے جیسا کہ ویدوں کے اشلوک کو پڑھتے وقت ہوتا ہے۔

ناول ’فسوں‘ میں تعلیمی ادارے کے کیمپس کی تعلیمی، تہذیبی، تخلیقی سرگرمیوں کو ایک خاص تکنیک اور ایک مخصوص نقطہ نظر سے پیش کیا گیا ہے۔ سوتر دھار اس میں بھی ہے مگر وہ کہانی انکل کی طرح کہانیاں نہیں سناتا بلکہ یونیورسٹی کیمپس میں طلبہ جن سرگرمیوں میں مشغول رہتے ہیں ان کی ادبی رپورٹنگ کرتا ہے اور مختلف محفلوں، نشستوں اور ہوٹلوں میں ہونے والی گفتگو کی روشنی میں یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ ہر زمانے میں کچھ طلبہ معاشرے اور ملک کے موجودہ سیٹ اپ اور سسٹم کو بدل کر ان کی جگہ نیا سسٹم لانا چاہتے ہیں۔ اس کے لیے وہ ایمان دارانہ کوشش کرتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ توہم پرستی کی تاریکی دور ہو جائے مگر تاریکی اتنی دبیز اور طاقت ور ہوتی ہے کہ اسے دور کرنے کی کوشش میں وہ خود اندھیرے کے شکار ہو جاتے ہیں۔ یونیورسٹی کے چند سرپھرے طلبہ ’لائٹ‘ نام کا ایک اخبار نکالتے ہیں کہ اس لائٹ سے اندھیروں کو دور کر سکیں مگر ان کے اس علامتی اخبار کو بند کر دیا جاتا ہے۔ بند کرنے والی یونیورسٹی انتظامیہ ہے۔ وہ بند اس لیے کرا دیتی ہے

کہ اس لائٹ کی روشنی میں کہیں اُس کی اپنی سیاہیاں بھی سامنے نہ آ جائیں۔ غضنفر نے اس کامیاب کیمپس ناول میں طرح طرح کے اسلوب کا استعمال کر کے یہ احساس بھی دلا دیا ہے کہ وہ ہر طرح کی زبان لکھنے پر قادر ہیں۔ ان کے اندازِ بیان کی بوقلمونی دامنِ دل تو کھینچتی ہی ہے، قاری کو اکتاہٹ سے بھی بچا لیتی ہے۔

'وِش منتھن' بھی ایک نئے انداز کا ناول ہے۔ اس میں ایک عجیب وغریب تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ اس ناول میں ایک ساتھ دو دو ڈرامے منظرنامے پر اُبھرتے ہیں۔ ایک ڈراما اسٹیج پر چل رہا ہوتا ہے اور دوسرا ڈراما ناظرین کی صف میں نظر آتا ہے۔ اسٹیج پر دکھائے جانے والے ڈرامے کا ردِعمل ناظرین کے اندر ڈرامے کی صورت ہی میں دکھایا گیا ہے۔ اس طرح قارئین بیک وقت اس ناول میں دو دو ڈراموں کا لطف لیتے ہیں۔ ان دونوں ڈراموں کو اس طرح اُبھارا گیا ہے کہ وہ ہوتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ غضنفر نے یہ تکنیک شاید اس لیے استعمال کی ہے کہ سامنے والے اسٹیج پر دکھائی جانے والی دنیا کا اثر بھی دکھائی دے سکے اور اس اثر کا ردِعمل بھی نظر آ سکے۔ ناول کا بنیادی نکتہ اس مکالمے میں پوشیدہ ہے۔ ''ایک بات تو ماننی پڑے گی کہ اسے بھی اس زمین سے پیار ہے''۔ جدّت وندرت یہ ہے کہ ناول میں امرت منتھن کے برعکس وِش منتھن کو دکھایا گیا ہے۔ امرت منتھن میں بھگوان شیو شنکر نے وِش کو خود پی لیا تھا تاکہ سنسار زہر کے اثر سے محفوظ رہ سکے مگر وِش منتھن میں جو وِش نکلتا ہے اسے کمزور انسانوں کو پلا دیا جاتا ہے تاکہ کچھ طاقت ور لوگ زہر کے اثرات سے بچ سکیں۔

'مم' غضنفر کا ساتواں اور سب سے مختصر ناول ہے۔ اس کے صفحات 'پانی' سے بھی کم ہیں۔ مصنف نے اس میں ایجاز واختصار کی ایسی تکنیک استعمال کی ہے کہ ایک سطر میں ایک کہانی سمٹ آئی ہے اور بظاہر مختصر دکھائی دینے والا ناول پڑھتے وقت طویل تر محسوس ہونے لگتا ہے۔ 'مم' کی تکنیک میں کچھ ایسا سماں سمویا گیا ہے کہ پڑھتے وقت یہ ناول کوئی غیر معمولی صحیفہ سا محسوس ہوتا ہے۔ 'دویہ بانی' کی طرح اس میں بھی روح پرور بول کسی بلندی سے اُترتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں اور ان کو سن کر پڑھنے والی کی کیفیت ایسی ہو جاتی ہے جیسے وہ کشف کی حالت میں پہنچ گیا ہو۔ رزمیہ کی طرح اس ناول میں بہت سارے شعری پیکر جمع کر دیے گئے ہیں۔ شروع سے آخر تک

اس میں شعری لوازمات موجود ہیں۔ کمال یہ ہے کہ ان شعری لوازمات اور اپنی شعری ترتیب کے باوجود یہ تحریر نثر ہی رہتی ہے۔ ایسی نثری تحریر جس میں ''پانی'' کا احاطہ بھی کیا گیا ہے اور 'پانی' سے آگے کی کہانی بھی کہی گئی ہے۔ جن اسباب کی وجہ سے ناول 'پانی' میں بے نظیر کو پانی نہیں ملا تھا اُن کا پتا لگایا گیا ہے اور جن ترکیبوں کی بدولت 'مم' میں پانی ملا ہے، اُن کی نشاندہی بھی کی گئی ہے۔ یعنی پانی میں جو لا حاصل تھا وہ مم میں حاصل ہو گیا ہے۔ 'مم' میں پانی تک رسائی حاصل کرنے والا راستہ کشف سے حاصل ہوا ہے اور پانی میں جس طرح حاصل ہوا ہے اس کی کہانی نہایت دلچسپ طریقہ سے بیان کی گئی ہے۔

'شوراب' موضوع اور تکنیک دونوں اعتبار سے دوسرے ناولوں سے مختلف ہے۔ اس ناول میں ہندوستانی تعلیم یافتہ نوجوانوں کے دو بڑے مسائل کو پیش کیا گیا ہے۔ ایک مسئلہ وہ ہے جس سے وہ اپنی زمین پر جوجھتے ہیں اور دوسرا وہ جو انھیں دیارِ غیر میں پیش آتا ہے۔ کوئی اپنی زمین سے اُکھڑ کر دوسری زمین پر کیوں چلا جاتا ہے اور دوسری زمین میں وہ اخیر تک کیوں پنپ نہیں پاتا، ان سوالوں کو غضنفر نے 'شوراب' میں تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ مصنف نے ناول کی پیش کش میں جہاں خطوط اور کچھ دوسری تکنیکوں کا استعمال کیا ہے وہیں درس وتدریس والی تکنیک بھی استعمال کی ہے اور اس حقیقت کا انکشاف کیا ہے کہ سیاست میں زبانوں کا استعمال بھی کس طرح سیاسی مفاد حاصل کرنے کے لیے کیا جاتا ہے۔ ساتھ ہی اس نکتے کو بھی واضح کیا ہے کہ دو الگ الگ زبانیں بولنے والوں کو جب ایک رشتے میں باندھ دیا جاتا ہے تو وہ کس قدر گھٹن کے شکار ہوتے ہیں اور ان کی زندگیاں کس طرح جہنم بن جاتی ہیں اور وہ رشتۂ دود زندگی کے آخر موڑ تک کیوں دھواں دیتا رہتا ہے۔

'مانجھی' غضنفر کا اب تک کا آخری ناول ہے۔ اس ناول میں بھی غضنفر نے جدّت سے کام لیا ہے۔ گنگا، جمنا اور سرسوتی تین ندیوں اور لکشمی درگا اور سرسوتی تین دیویوں کو علامت بنا کر ہندوستانی معاشرے کے بہت سارے مسئلوں اور ان کے اسباب کو پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے اور اس نکتے کو ذہن نشین کرانے کا جتن کیا ہے کہ جب سرسوتی کو ہم چھوڑ دیتے ہیں تو درگا اور لکشمی میں جنگ شروع ہو جاتی ہے۔ آج دنیا میں دولت اور طاقت کو لے کر اس لیے جنگ جاری

ہے کہ شرد ھالوں نے اپنے فریم سے سرسوتی کو نکال دیا ہے۔ دنیا اگر چاہتی ہے کہ وہ خون خرابے اور قتل وغارت گری سے نجات پالے تو اس کے سامنے بس ایک ہی راستہ ہے کہ وہ عقیدت ومحبت کو پھر سے اپنے فریم میں سجالے۔

’مانجھی‘ کی روداد دریا میں شروع ہوتی ہے اور دریا ہی میں ختم ہو جاتی ہے مگر دریا کی لہروں سے اَن گنت کہانیاں اُبھرتی ہیں جن میں ماضی کی رنگا رنگ زندگیاں ہیں۔ حال کے نشیب وفراز ہیں اور مستقبل کی تصویریں بھی جھلملاتی ہیں۔ کہانی تو دریا میں چلتی ہے مگر دریا میں بھی بہت ساری خشک دنیاؤں کے قصے در آتے ہیں۔ ’مانجھی ویاس‘ اسے مہابھارت سے بھی جوڑ دیتا ہے اور وی. این. رائے اس میں ہندوستان اور دوسرے ملکوں کے حالات بھی سمو کر ہلچل برپا کر دیتے ہیں۔

ناول کے جدید منظر نامے میں اہم بات یہ ہے کہ ناول نگار اپنے 9 ناولوں میں 9 طرح کا انداز اپناتا ہے اور قاری کو کہیں پر بھی تکرار کا احساس نہیں ہوتا ورنہ عام طور پر فن کار اپنے کو دوہرانے لگتے ہیں۔ غضنفر کے اکثر معاصرین کے ناولوں میں بیانیہ کی تکنیک حاوی نظر آتی ہے۔ ہاں ان میں سے بیشتر کے یہاں موضوعات ضرور بدل جاتے ہیں مگر غضنفر کا معاملہ کچھ مختلف ہے۔ ان کے یہاں موضوع بھی بدلتا ہے اور بیان بھی۔ زبان بھی بدلی ہے اور تکنیک بھی بلکہ نقطۂ نظر میں بھی تبدیلی آئی ہے۔

غضنفر کے ناولوں کی تکنیک کا جادو یہ ہے کہ اس سے سمندر کوزے میں اُتر آتا ہے۔ کائنات سمٹ کر ایک نقطے پر مرکوز ہو جاتی ہے۔ غضنفر کے سارے ہی ناول مختصر ہیں اور بعض تو بہت ہی مختصر مگر وہ کچھ ایسی ترکیب کرتے ہیں کہ بڑا سے بڑا واقعہ بھی محض چند سطروں میں سمٹ آتا ہے۔ لفظوں کے انتخاب وترتیب سے غضنفر نثر میں بھی غزل کی طرح ایجاز واختصار کا حُسن پیدا کر دیتے ہیں یہ اُن کا وصفِ خاص ہے۔ اُن کے ہم عصروں میں بعض ناول نگاروں نے کامیاب ضخیم ناول بھی لکھے ہیں مگر نہ جانے کیوں ضخامت کے باوجود اُن کا کینوس بہت بڑا نہیں ہو سکا جب کہ غضنفر کے یہاں اختصار میں بھی بڑا کینوس محسوس ہوتا ہے۔ شاعر ہونے کے ناطے یہ وصف وہ جامعیت، اشاریت، ایمائیت اور اپنے مخصوص تخلیقی ترکیب سے پیدا کرتے ہیں۔ ’پانی‘ ہو یا ’مم‘، ’کینچلی‘ ہو یا ’کہانی انکل‘، ’فسوں‘ ہو یا ’شوراب‘، ’وِش منتھن‘ ہو یا ’مانجھی‘ یا ’دویہ بانی‘ یہ وصف سب میں نظر آتا

ہے۔ مثلاً 'پانی' محض ایک سو چار صفحات پر مشتمل ہے مگر اس میں ازل سے ابد تک کی تاریخ کا احاطہ کیا گیا ہے اور مطالعے کے دوران اس ناول کا قصہ دور دور تک پھیلا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اسی طرح مم میں ہندوستانی، اسلامی دونوں تہذیبیں اپنی جزئیات کے ساتھ سمٹ آتی ہیں۔ 'دویہ بانی' ویدک کال سے لے کر دورِ حاضر تک پھیلا ہوا نظر آتا ہے۔ جی چاہتا ہے کہ غضنفر کے ناولوں سے کچھ مثالیں بھی نقل کر دی جائیں تا کہ اندازہ ہو سکے کہ سمندر کس طرح کوزے میں سمٹ آتا ہے——

غضنفر کینوس پر منظر اُبھارتے ہیں کہ بچے کی ایڑیوں کے پاس سے چشمہ پھوٹ نکلا۔ بے نظیر کی نگاہیں آسماں کی جانب اٹھ گئیں:

> ''آسمان جس نے یوسف کو کنویں سے نکالا۔
> آسمان جس نے عیسیٰ کو بن باپ کے پیدا کیا اور پالا۔
> آسمان جس نے ابراہیم کو آگ کی لپٹوں سے بچایا۔
> آسمان جس نے یونس کو مچھلی کے پیٹ میں زندہ رکھا۔
> آسمان جس نے کرشن کو کنس کی قید سے آزاد کرایا۔
> آسمان جس نے موسیٰ کو دشمن کے ہاتھوں پروان چڑھایا۔
> لیکن آسمان خاموش رہا
> دھرتی کی تپش اور تیز ہو گئی''۔ (ص:۸۴-۸۵)

یہ اقتباس ناول 'پانی' سے ماخوذ ہے۔ یہاں محض چند جملوں میں غضنفر نے دنیا کے بڑے بڑے واقعات سمیٹ لیے ہیں اور یہ بھی واضح کر دیا ہے کہ آسمان نے ایک طرف تو یہ اتنے بڑے بڑے کارنامے انجام دیئے ہیں مگر دوسری طرف ایک عام آدمی ہے جو پیاسا ہے، مضطرب ہے مگر اس کے اضطراب کو مٹانے کے لیے، اس کی ایڑیوں سے کوئی چشمہ جاری نہیں ہوتا؟

> ''ان کی آنکھوں سے دریا دور چلا گیا۔ پلکوں کی شاخ پر ایک چڑیا آ بیٹھی:
> گُم سُم، اُداس، سہمی، سمٹی، ڈری ہوئی چڑیا۔ جگہ جگہ نُچے ہوئے پر۔
> بد ہئیت، اُڑی ہوئی رنگت، بے نور آنکھیں، بوجھل پلکیں، بند چونچ یہ وہی

> چڑیا تھی جس کے بارے میں وی.ان. رائے نے بہتوں سے سُنا تھا کہ اس کے سنہرے پر ہر وقت ہوا میں لہراتے رہتے تھے اس کے پورے جسم سے روشنی پھوٹا کرتی تھی‘‘۔ (ص:۲۲)
>
> ’’چڑیا کو تکتے تکتے وی.ان. رائے کی آنکھوں میں صحرا سمٹ آیا، نگاہوں کے آگے دور دور تک ریت بچھ گئی۔ گرم ریت پر جگہ جگہ دانے بکھیر دیے گئے۔ دانوں کی سمت سادہ اور سفید کپڑوں میں ملبوس سانولی صورت والی بھولی بھالی مخلوق دوڑ پڑی۔ گرم ریت اُسے جُھلسانے لگی، اس کی سانولی صورت کو اور سنولانے لگی، لو کی لپٹیں اُسے اپنی لپیٹ میں لینے لگیں‘‘۔ (ص:۲۳)
>
> ’’صحرا اپنا شرر بار اور دل فگار منظر دکھا ہی رہا تھا کہ برفیلی وادیوں کا بھی ایک سلسلہ ابھرنا شروع ہو گیا۔ ان وادیوں میں بھی جگہ جگہ دانے بکھیرے جانے لگے۔ یہاں بھی سانولی صورت اور سفید سادہ لباس والی بھولی بھالی مخلوق ادھر اُدھر سے جوق در جوق پہنچے لگی۔ دانوں پر جھپٹنے لگی۔ برفیلی زمین سے دانہ اٹھانے کی سعی میں دماغ چکرانے، جسم لڑکھڑانے اور پاؤں پھسلنے لگے‘‘۔ (ص:۲۴)

یہ تینوں اقتباسات ناول مانجھی سے لیے گئے ہیں۔ ان میں ہندوستان کے ماضی اور حال کی پوری داستان سمٹ آئی ہے۔ پہلے اقتباس میں اس ہندوستان کو پیش کیا گیا ہے جس کا ماضی، بہت شاندار تھا۔ جسے دنیا سونے کی چڑیا کہا کرتی تھی مگر اب وہ چڑیا تباہ و برباد ہو چکی ہے۔ دوسرے اقتباس میں عرب اور تیسرے اقتباس میں انگلینڈ امریکہ سمٹ آئے ہیں جہاں ہمارے ملک کے بھولے بھالے لوگ تلاشِ معاش میں جاتے ہیں اور وہاں پہنچ کر یا تو گرم ریت پر جھلستے ہیں یا برفیلی فضاؤں کی مار سہتے ہیں۔ دیگر اقتباسات ملاحظہ ہوں:

’’غارِ حرا کا دہانہ کھلا / ایک اُمّی کا سینہ/ علم و عرفان سے بھر گیا/ سینے سے روشنی پھوٹی/ جہالت کی دُھند چھٹی/ ظلمات منور ہو گئیں/ صحرا سر سبز و شاداب ہو گئے‘‘۔ (ص:۶۵)

"دھیان میں بیٹھا سنت سامنے آیا/ برگد کے سایے نے/ بے سروسامان سائل کو/ سرمایۂ صبر وسکون/ دولتِ ادراک و آگہی/ گنجینۂ حیات وکائنات / اور گیان کے گوہر لازوال سے مالا مال کردیا/ چھتنار درخت کے ہرے بھرے پتوں کے چھتر سے چھاؤں چھن کر / سنت کے سراپے میں اس طرح سمائی کہ/ سارے سنسار کے سنکٹوں کا ندان/ اور موکش کا سامان بن گئی"۔ (ص:٦٦)

یہ دونوں اقتباسات ناول "مم" میں موجود ہیں۔ ان مختصر اقتباسات میں دنیا کے دو بڑے مذہبوں کے بانیوں کے کارنامے سمٹ آئے ہیں۔ اس طرح ناول 'فسوں' کی اس مختصری عبارت: "تعلیم کا سیدھا سفر یہ ہے کہ وہ راہ میں روشنی بکھیرے اندھیروں کو سمیٹے، آندھیوں کا رخ موڑے۔ پتھروں کو ہٹائے، کانٹوں کو گند کرے۔ گڈھوں کو بھرے۔ زمین کو ہموار کرے۔ اخلاق کا علم اُٹھائے۔ کردار کا پرچم لہرائے۔ اقدار کی تبلیغ کرے، دل ودماغ کا معالج بنے۔ آنکھوں میں نور بھرے، چہرے کو چمکائے، روح کو بالیدگی بخشے، ادراک کو صیقل کرے، احساس کو برمائے، تخیل کے پر کھولے، جذبات کو جگائے، تخلیقیت کے کلّوں کو اکسائے اور ایک صحت مند صاف ستھری تخلیقی اور کامیاب زندگی کی ضمانت دے لیکن آج اس نے الٹا سفر شروع کردیا ہے۔ تعلیم اب تیرگی، بے امانی، اخلاق سوزی، کردار کشی اور جسمانی، ذہنی اور روحانی علالت کی علامت بن گئی ہے"۔ ان چھوٹے چھوٹے اشاراتی جملوں میں ہزاروں صفحات کے موادو موضوعات سمودیئے گئے ہیں۔

اِس طرح کے اقتباسات غضنفر کے تمام ناولوں میں بھرے پڑے ہیں جہاں کائنات سمٹ کر ایک نقطے پر مرکوز ہوتی ہوئی دکھائی دیتی ہے بلکہ ان کی بدولت اختصار میں بھی پھیلاؤ محسوس ہوتا ہے۔

یہاں پر تمام ناولوں کے تجزیے کی گنجائش نہیں ہے اس لیے 'دویہ بانی' پر توجہ مرکوز کی جارہی ہے۔ کیوں کہ یہ ناول اپنے اسلوبی خصائص کے اعتبار سے منفرد ہے۔ اس کی شاعرانہ نثر میں ترنم اور موسیقیت کا وہ جادو ہے کہ پڑھنے والا اس کی جادوئیت میں کھو جاتا ہے۔ مثلاً دویہ بانی کا یہ سُر۔

سنو کہ میرے/ سُر میں تان/ سنو کہ میرے/ بھیتر گان/ سنو کہ میرے/ شبد مہان (ص:۶)

سنو کہ مجھ سے/ مُکتی، موکش/ سنو کہ مجھ سے/ ہی نروان/ سنو کہ مجھ میں/ سب کا ست/
سنو کہ مجھ میں/ سب کا سار۔ (ص:۷)

سنو کہ مجھ میں/ دھنک دھنک دِھن/ سنو کہ مجھ میں/ سا رے گا ما/ سنو کہ مجھ میں/
پ دَھ نی سا/ سنو کہ مجھ میں/ سَن سَن سَن سن۔ (ص:۵۴)

'دوِیہ بانی' کی شاعرانہ زبان، جس کی مثالیں ناول کے بیشتر صفحات سے دی جا سکتی ہیں، نہ صرف اپنا ایک انفرادی حُسن رکھتی ہے بلکہ ناول میں زبان و بیان کے تفاعل پر سوالیہ نشان بھی لگاتی ہے۔ ناول کے مرکزی موضوع کی ترسیل ہندی آمیز شاعرانہ زبان کی متقاضی ہے۔ لہٰذا بظاہر سطح پر نظر آنے والی اجنبیت آخری تجزیے میں مانوسیت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

فنّی اور فکری دونوں سطحوں پر غضنفر نے 'دوِیہ بانی' میں بعض نئے اور موثر فنّی حربوں سے کام لیا ہے جیسے موضوعاتی سطح پر دہشت، تشدد اور آتنک کا خوفناک ہیولی جسے ایک سانپ کے موتیف کے حوالے سے بیان کیا گیا ہے۔ شروع سے آخر تک رینگنے والا یہ سانپ اگر کچھ دور جا کر ہی ختم ہو جاتا تو یہ ناول کی کمزوری ہوتی لیکن فنکار نے آخر تک اس کو زندہ رکھا اور اُس مقام پر مارا ہے جہاں اُسے مرنا چاہیے۔ یہ اختتام نہ تو سانپ کا ہے اور نہ ہی بابا کا بلکہ یہ ایک غلط روایت کی موت کا استعارہ ہے لہٰذا یہ ناول اپنے استعاراتی نظام کے اعتبار سے بھی ایک اہم فن پارہ ثابت ہے۔

'دوِیہ بانی' استعارہ ہے علم و آگہی کا، شخصیت کی شناخت اور ذات کے عرفان کا جس کی مقناطیسی قوت سے انسان میں شعور پیدا ہوتا ہے اور وہ اچھے بُرے کی تمیز کر سکتا ہے۔ شخصی مفاد، بُغض اور عناد، غلط روایات کو جنم دیتے ہیں اور پھر اُن سے وابستہ اندھی تقلید، نسلوں کو تباہ و برباد کر دیتی ہے اور اُنھیں جہالت کی تاریکیوں میں ڈھکیل دیتی ہیں۔ صدیوں کی اِس تلخ حقیقت کو غضنفر نے مذکورہ ناول میں استعاراتی انداز میں بیان کرتے ہوئے طبقاتی امتیاز اور بھید بھاؤ کی بیخ کنی کی ہے۔ اِس اعتبار سے ہم اِسے ظلم اور مظلومی کے درمیان ازل سے جاری آویزش کا ایک

طویل استعارہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہ استعارہ اِس حد تک وسیع ہو گیا ہے کہ یہ دلتوں کے مسائل ومصائب تک محدود نہ رہ کر اندھیرے میں سانس لینے والے ہر شخص کی علامت بن جاتا ہے۔ ناول کی استعاراتی معنویت کو سمجھنے کے لیے ناول میں بیان کردہ بعض مرئی حوالوں مثلاً 'نالے' اور 'ندی' پر غور کرنا ضروری ہے۔ 'نالا' استعارہ ہے اُس مظلوم طبقے کا جس کی زندگی ٹھہری ہوئی ہے۔ یہ نالا چھوٹی چھوٹی موریوں سے نمو پذیر ہونے کے باعث اور زیادہ بدبودار ہو گیا ہے۔ ندی اُس طبقہ کی زندگی کا استعارہ ہے جو صاف شفاف، رواں دواں ہے۔ نالے میں نہانے سے انسان پر گندگی اس طرح مسلّط ہو جاتی ہے کہ اُس کے حواس مختل ہو جاتے ہیں۔ اچھے بُرے کی تمیز ختم ہو جاتی ہے اور جنس کا احساس بھی سرد پڑ جاتا ہے۔ ندی اس کے برعکس ہے۔ اپنے لیے ندی کا انتخاب کرنا اور دوسروں کو نالے میں زندگی گزارنے پر مجبور کرنا اِس بات کا غماز ہے کہ اعلیٰ ذات کے لوگ ایک بہت بڑے طبقہ کو گندگی میں ڈھکیل کر انھیں بے حس (Insensitive) کر دینا چاہتے ہیں اور خود ندی کو اپنے لیے مخصوص کر کے اپنی حسیّات کو زیادہ شدید بنا کر رکھتے ہیں۔ ایک بڑی آبادی کو دوِّیہ بانی سے محروم رکھنے کا واضح مقصد یہ بھی ہے کہ دوِیہ بانی کے بول حواس (Senses) کو تیز کرتے ہیں اگر نچلے طبقے نے اسے پڑھ لیا یا سن لیا تو اُس کا Sense بھی Develope ہو سکتا ہے اور وہ نالے سے نکل کر ندی کی طرف بڑھ سکتا ہے اور اِس طرح فطرت کے دامن میں جو لازوال دولت چھپی ہوئی ہے اور زندگی کرنے کا جو گُر پوشیدہ ہے اس کا راز اس پر بھی منکشف ہو سکتا ہے۔

ندی، نالا، مٹی، پہاڑ وغیرہ کے منظر کے بعد جو اصل منظر اُبھرتا ہے اُس میں بالٓک نے بالٓو کے اندر دوِیہ بانی کے توسط سے ایسی دانش بھر دی ہے جس سے احساس وشعور کی کھڑکیاں کھلتی ہیں، تازہ ہوا آتی ہے، اندھیرا دور ہوتا ہے، گندگی صاف ہوتی ہے۔ یہ منظر بالٓو کے گھر میں دیکھا جا سکتا ہے جہاں دیر تک دوِیہ بانی کے بول:

> "بالٓو کے کانوں میں گونجتے رہے۔ وہ اُنھیں غور سے سُنتا رہا۔ اُس کی نگاہیں ادھر ادھر پھرتی رہیں۔ اچانک اُس کے اندر ایک اضطراری کیفیت پیدا ہوئی۔ وہ اٹھ کر تیزی سے آگے بڑھا۔ طاق سے چھینی اور ہتھوڑا اُٹھا

کر دیوار تک پہنچا۔ دیوار پر چھینی کو ٹِکایا اور چھینی پر ہتھوڑا مارنا شروع کردیا''۔ (ص:۴۷)

یہ منظر اُس وقت اور شفاف ہوکر دکھائی دیتا ہے جب بالیشور زخمی اور مضطرب بآلو کو دیکھنے اُس کے گھر پہنچتا ہے۔ واپسی پر اس کی نظر بآلو کی کوٹھری کی دیوار سے ٹکراتی ہے جس میں کھڑکی کھل گئی تھی۔ چند لمحوں تک اُس کی نگاہیں کھلی ہوئی کھڑکی پر مرکوز رہتی ہیں اور اُس سے آنے والی ہوا کا لمس محسوس کرتی ہیں۔ کوٹھری سے نکل کر آنگن میں آتے ہوئے بالیشور یہ بھی محسوس کرتا ہے کہ بآلو کا آنگن اب پہلے والا آنگن نہیں رہا۔ اِسی لیے مفاد پرست طبقہ، بھولے بھالے لوگوں کو دویہ بانی سننے نہیں دیتا کہ مذکورہ بالا منظر ہر آنگن میں نظر آسکتا ہے اور اگر ایسا ہوا تو اُن کا وجود خطرے میں پڑ سکتا ہے۔ دریا کو کوزے میں بند کر لینے والی غضنفر کی فن کاری یہاں عروج پر دکھائی دیتی ہے۔ فن کا کمال یہ ہے کہ وہ زندگیاں بدل دے، دلوں کا کتھارسس کر دے اور اس بات کا احساس تک نہ ہو کہ اس مقصد کے لیے کوئی کوشش بھی کی گئی ہے۔ غضنفر کی نگاہ موضوع کے ساتھ ساتھ فن پر بھی رہتی ہے اور وہ اپنے فن کو بکھراؤ سے بچانے اور اُس میں ندرت اور تازگی پیدا کرنے کی ہر ممکن کوشش کرتے ہیں۔

'دِویہ بانی' کا بنیادی موضوع مظلوم اور ظالم کے مابین ازل سے جاری کشاکش ہے۔ اُردو فکشن میں اِس کشاکش پر بہت کچھ لکھا گیا ہے لیکن جس خوبی سے چمٹولی اور بامھن ٹولہ کی بستیوں کے حوالے سے غضنفر نے اِس تضاد اور اُس کی کش مکش کو اُجاگر کیا ہے وہ لائقِ ستائش اور ادبی اعتبار سے نہایت ہی قابلِ قدر ہے۔ ہندوستان کی قدیم ترین روایات کے مطابق انسانی تخلیق کا عمل اس طرح نظر آتا ہے کہ برہما کے سر سے جو لوگ پیدا کیے گئے وہ سماج میں برہمن کہلائے۔ پوجا پاٹھ اور علم کا فروغ اُن کے حصّہ میں آیا۔ سینہ اور پسلی والے حصے سے چھتری پیدا ہوئے جن کے سپرد ملک اور عوام کی حفاظت کی گئی۔ جسم کے درمیانی حصے، پیٹ، سے ویشیہ بنائے گئے، جنھوں نے تجارت اور کاشت کا کام سنبھالا۔ پیر یعنی تلوے سے شودر کی تخلیق ہوئی جس نے جسمانی محنت و مشقت کا بار اُٹھایا۔ اس درجہ بندی نے جو سماجی فلاح و بہبود کے پیشِ نظر وجود میں آئی تھی، ذاتی مفاد کی بنا پر علمی، دفاعی اور تجارتی محکموں کو اہمیت دی اور اُن سے وابستہ افراد کو

ذی عزت قرار دیا لیکن گزرتے ہوئے وقت کے ساتھ شودر نے خدمت گزاری کا ایسا رُوپ اختیار کیا کہ لعنت کا طوق بھی اُسی کے گلے میں ڈال دیا گیا اور اُن کی عورتوں سے بھرپور استفادے کا اعلیٰ ذات کے لوگوں نے جواز بھی فراہم کر لیا۔ برسہا برس سے رَوا رکھے گئے اِس وحشیانہ سلوک نے ان مجبور لوگوں کو بدترین حالات کا شکار بنا دیا۔ یہ خدمت گار طبقہ رفتہ رفتہ بے حسی کا شکار بھی ہوتا گیا، اس پر معاشرے کا عتاب بھی نازل ہوتا گیا اور ایک وقت تو ایسا آیا کہ یہ طبقہ نہ تو مقدس کتابوں کو چھونے کا مستحق رہا اور نہ مندروں میں داخل ہونے کا۔ تعلیم کا سوال تو ان کے لیے پیدا ہی نہیں ہوتا۔ پینے کا پانی بھی ان کے لیے ایک مسئلہ بن گیا۔ چھوت چھات کے پیشِ نظر ہر بستی کے باہر ایک کنواں ان خدمت گاروں کے لیے مخصوص کر دیا گیا اور پھر ہر طرف سے تازہ ہوا کے در اُن کے لیے اِس طرح بند کر دیئے گئے کہ ان میں جِس کا احساس بھی جاتا رہا۔ غضنفر نے اِس طبقاتی درجہ بندی اور اِس میں پروان چڑھنے والی لاقانونیت کو نہایت عمدگی اور تازگی کے ساتھ 'دویہ بانی' میں پیش کیا ہے۔ کلاس اور کلاسیفیکیشن بار بار کا کیا ہوا بیان ہے۔ قاری کو اس سے اکتاہٹ پیدا ہو سکتی تھی لیکن غضنفر نے اِس بیان کو مسلسل چودہ صفحات پر (صفحہ ۸۳ سے ۸۷ تک) ڈرامائی عمل کی صورت میں پیش کیا ہے، فنکارانہ جدّت یہ ہے کہ اِس سے کہیں بھی قاری کو اکتاہٹ کا احساس نہیں ہوتا بلکہ ایک انوکھا پن آ گیا ہے۔ اِس انوکھے پن کو اُجاگر کرنے کے لیے فنکار نے بڑی نُدرت سے کام لیا ہے، اور ڈرامائی تکنیک کے ذریعے اس کو نہایت موثر ڈرامائی بیانیہ بنا دیا ہے۔

ناول ہو یا زندگی، اس کی بُنیادی صفت تضاد ہے۔ اس تضاد میں کشاکش بھی ہے اور عمل بھی۔ ناول نگار نے دو طبقوں، باہمن ٹولہ اور چمٹولی کی زندگی کے تضاد کو ایک سو ساٹھ صفحات میں پیش کیا ہے۔ ایک طبقہ ظالم ہے اور دوسرا مظلوم۔ دونوں کے اندازِ فکر، رہن سہن، طور طریق ایک دوسرے سے متضاد و مخالف ہیں۔ یہ تضاد شخصیتوں میں بھی ہے اور معیاروں میں بھی۔ ناول میں ایک جانب احساس کی نزاکت و لطافت نمایاں ہے تو دوسری طرف بے حسی واضح ہے۔ در اصل یہ ناول اسی تضاد کے خلاف ایک بغاوت ہے۔ 'دویہ بانی' کے مرکزی کردار بابا، بالیشور، بالو اور بندیا ہیں۔ بابا گاؤں کا پجاری ہے اور ذاتی مفاد کے تئیں پروان چڑھنے والی درجہ بندی کا نمائندہ یعنی آقا ہے۔ بالیشور، بابا کا پوتا ہے۔ جذباتی اور حساس ہے۔ وہ دادا سے محبت کرتا ہے مگر

ذہنی طور پر باپ کے قریب ہے بلکہ اُسی کے نقشِ قدم پر چلتا ہوا، استحصالی روایت کو چکنا چور کرنے کا عزم کرتا ہے۔ وہ اِس نقطہ پر غور کرتا ہے کہ جب دیوتاؤں کی کہی ہوئی پاک اور مقدس باتیں دل و دماغ کو روشن کرتی ہیں تو اس کا حلقہ محدود کیوں؟ شودروں پر اس کی ممانعت کیوں؟ وہ ان ارشادات کو اگر چُھپ کر بھی سُن لیں تو اتنی بدترین سزا کے مرتکب کیوں ہوں؟ منو کا قانون ایسا نہیں ہوسکتا ہے؟ بالیشور اِس طرح کے سوالات سے گھبرا اُٹھتا ہے اور پھر اپنے خدمت گار بآلو کو دویہ بانی سناتا ہے کیوں کہ اس سے انسان میں شعور پیدا ہوتا ہے اور وہ اچھے بُرے کی تمیز کر سکتا ہے۔ ان مقدس کلمات سے دونوں کو ذہنی اور روحانی سکون ملتا ہے مگر آخر کار بآلو کا وہی حشر ہوتا ہے جو اُس کے والد جھگرو کا ہوا تھا۔ ناول کے اِس کلائمکس پر قاری تلملا اُٹھتا ہے مگر غضنفر نے جس فنکارانہ ڈھنگ سے اِس حادثہ کو پیش کرتے ہوئے ناول کا اختتام کیا ہے وہ دراصل بالواسطہ طور پر ایک عوامی پیغام ہے، غلط روایت کو توڑنے کا، علم و آگہی کو سب کے لیے عام کرنے کا، زندگی کے تضاد کو ختم کرنے کا۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوسکتا ہے کہ ظلم کے خلاف آواز اُٹھانے والا بالیشور خود اُسی طبقہ سے ہے جو پروہتی یا ظالم طبقہ ہے جب کہ ظلم کے خلاف آواز مظلوم طبقے کی طرف سے اُٹھنی چاہیے تھی تو پھر غضنفر نے اِس کے برعکس کیوں کیا؟ غور کرنے پر اِس کا فطری جواب یہ سامنے آتا ہے کہ دوّیہ بانی کا رول یا محروم رکھنے کا بھید، اُس پر کھل ہی نہیں سکتا جو اِن ارشادات کو سُن نہیں سکتا۔ یہ سارا راز تو اُس پر ہی منکشف ہوسکتا تھا جس نے دویہ بانی سنی ہو، اُس پر غور کیا ہو، چنتن منتھن کیا ہو۔ ظاہر ہے کہ بالیشور پر ہی یہ راز کھل سکتا تھا بآلو پر نہیں اور اِسی لیے نجات دہندہ مظلوم طبقہ کے بجائے ظالم طبقہ سے اُٹھا ہے۔

ناول کا تیسرا اہم کردار بآلو ہے جو دلت ہے۔ اُسے علم ہے کہ دِویہ بانی سننے کی پاداش میں اُس کے والد جھگرو کے کانوں میں سیسہ پگھلا کر ڈال دیا گیا تھا۔ چوتھا کردار، اچھوت کنیا بندیا کا ہے جس سے بالیشور شادی کرنا چاہتا ہے لیکن جب بالیشور کو اِس حقیقت کا علم ہوتا ہے کہ بابا کا بھی اُس سے جنسی تعلق رہا ہے تو اُسے خوفناک صدمہ ہوتا ہے۔ ناول میں اس کردار کے بارے میں بہت کم لکھا گیا ہے پھر بھی یہ کردار اپنی پوری معنویت اور پھیلاؤ کے ساتھ اُبھرتا ہے اور دیر تک قاری کے ذہن پر چھایا رہتا ہے۔

'دوِیہ بانی' میں استحصال کنندہ کی روایت بابا، معصومیت کا سمبل بالیشور اور استحصال زدگی کا نمائندہ بالو اور بندیا ہیں۔ بالو دبا دبا، بُجھا بُجھا، سہا ہوا نظر آتا ہے۔ جو خدمت گزار معاشرے کی نمائندگی کرتا ہے جب کہ بالیشور نہایت ذہین، عقل مند، باغیانہ رویہ رکھنے والا کردار ہے۔ وہ نابرابری اور ناانصافی پر غور کرتا ہے۔ اپنی بستی کی صفائی اور بالو کی بستی کی گندگی پر سوچتا ہے۔ دونوں علاقوں کے برتاؤ کو محسوس کرتا ہے اور پھر وہ سارا سازشی نظام اُس کی پریشانی کا سبب بنتا ہے۔ اِن مشکلات کا واحد حل بالیشور کو 'دویہ بانی' کی شکل میں نظر آتا ہے اور پھر وہ اِس حبس زدہ ماحول سے نجات کے لیے جتن کرتا ہے۔

ناول کا بغور مطالعہ کیا جائے تو کئی نکات اُبھرتے ہیں جیسے یہ منظر قاری کو بہت کچھ سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔ ہون کنڈ میں اناج گھی تیل جلوایا جا رہا ہے۔ برہمن کے علاوہ باقی سب اُس میں یہ چیزیں ڈال رہے ہیں۔ اِس منظر کے پیچھے جو حقیقت ہے اس کی طرف غضنفر کی زبردست گرفت ہے یعنی کسی کو تباہ کرنا ہو یا کسی کو ہمیشہ کے لیے اپنا تابعدار بنانا ہو تو اُس کی معیشت کو تباہ کر دیا جائے اور وہ بھی اِس طرح کہ جس کی معیشت تباہ کی جا رہی ہو اُسے اُس کا احساس بھی نہ ہو۔ یہ ہوشیاری برہمنی فکر کی انتہا ہے۔ محنت کشوں کا ایک بڑا حصہ اگنی دیوتا پر تباہ کروا دیا جاتا ہے۔ پھر ایک حصہ دکھشنا کے نام سے لے لیا جاتا ہے۔ فہم و دانش کا کمال وہاں بھی نظر آتا ہے، جہاں ٹولیاں/ مکانات بنتے ہیں۔ یعنی خواب سجتے، بستے ہیں، اُن کی تعبیر و تفسیر بھی پنہاں ہے۔ غضنفر نے کافی تفصیل سے دونوں ٹولوں کو بیان کیا ہے۔ اِس تفصیلی بیان سے شاید یہ دکھانا مقصود ہے کہ دانش مند جب اپنا مکان/ ٹھکانا بناتا ہے تو صحت کے تمام اصولوں کو سامنے رکھتا ہے اور عقل و دانش سے محروم لوگوں کی آبادی ویسی ہی نظر آتی ہے جیسی چمٹولی میں دکھائی گئی ہے۔ قواعد کے اعتبار سے ٹولے کو بڑا اور ٹولی کو چھوٹا ہونا چاہیے لیکن تکنیک کی یہ ایک بڑی خوبی ہے کہ مکانوں کی تفصیلات کے بیان سے ٹولہ ٹولی میں بدل گیا ہے۔

فکری اعتبار سے ہی نہیں فنّی لحاظ سے بھی 'دویہ بانی' ہمارے روایتی ناول کی تکنیک سے مختلف نظر آتا ہے۔ یہ نہ صرف فضا، ماحول، لفظیات اور فرہنگ کی وجہ سے روایتی ناول سے بڑی حد تک مختلف ہے بلکہ اس نے فکشن کے قائم کردہ تصور کو منہدم کرنے کی کوشش کی ہے۔ اکثر دیکھنے

میں آیا ہے کہ ناول میں حقیقت نگاری کے نام پر زندگی کی یک رخی تصویر پیش کی جاتی ہے جب کہ زندگی تو قولِ محال اور تضادات سے عبارت ہے۔ اس ناول میں واقعاتی سطح اور معنوی سطح پر قولِ محال کو تخلیقی طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قصہ کا ماحول اپنی قدامت کے باوجود عہدِ حاضر سے مربوط ہے، اور مستقبل کی نشاندہی کرتا ہے۔

غضنفر کے تمام ناولوں میں یہ ناول کئی وجوہات کی بنا پر قابلِ ذکر اور قابلِ ستائش ہے:

۱۔ یہ فن پارہ استفہامیہ انداز میں شروع ہوتا ہے۔ اس لیے بہت سے سوالات پیدا کرتا اور ذہنوں کو سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔

۲۔ زماں و مکاں کی قید سے آزاد ہونے کے باوجود یہ ناول کئی زمانوں کو محیط ہے۔ دراصل زمانی قید سے آزاد کر کے، تعبیر کے دائرے کو اس میں اِس حد تک وسعت دے دی گئی ہے کہ یہ عہدِ قدیم کی حقیقت کو بھی اُجاگر کرتا ہے اور آج کی صداقت کو بھی۔

۳۔ ناول نگار نے علامتی اور استعاراتی اسلوب استعمال کرتے ہوئے ایسی تکنیک کا سہارا لیا ہے جس کے ذریعہ وہ قاری کو ایک زمانے سے دوسرے زمانے میں بآسانی منتقل کر دیتا ہے۔

۴۔ اِس کی زبان، عنوان اور موضوع سے بہت مناسبت رکھتی ہے یعنی ان تینوں میں زبردست ہم آہنگی ہے۔

۵۔ اسلوب کی جدّت کہ شعر اور نثر دونوں کے لہجے کو ایک دوسرے میں ضم کر دیا گیا ہے۔ نثر پڑھتے پڑھتے قاری کب منظوم حصہ پڑھنے لگتا ہے اِس کا احساس تک نہیں ہوتا۔

۶۔ دو الگ الگ اسلوب ہوتے ہوئے بھی تانے اور بانے کی طرح دونوں ایک دوسرے میں پیوست ہیں۔

۷۔ الفاظ کا ماحول کے مطابق انتخاب، تشبیہات و استعارات کا برمحل استعمال ہے۔

۸۔ بیانیہ کا شفاف پن اور نیا انداز جسے برتاؤ کے اعتبار سے ہم ڈرامائی بیانیہ بھی کہہ سکتے ہیں۔

۹۔ واقعات کا ربط، تسلسل اور مناظر کی ترتیب بہت قرینے سے ہے۔

۱۰۔ استحصالی نظام کا پروردہ کردار ہی استحصالی نظام کے خلاف فکری اور عملی بغاوت کا

علمبر دار بنتا ہے جب کہ حقیقت پسند ناولوں میں عموماً مظلوم طبقے کا کردار ہی انقلاب کا نقیب بنتا ہے مگر اس ناول میں استحصال کرنے والے طبقہ کا ایک کردار جو ناول کا ہیرو بھی ہے، قلب ماہیت کے عمل سے گزر کر انقلاب کا پیامبر بن جاتا ہے۔ اس کا بنیادی سبب ناول کا مرکزی موتیف ہے یعنی انقلاب یا تبدیلی کا بنیادی حوالہ 'دو یہ بانی' ہے۔

اِن نکات پر غور کیجیے تو واضح ہوتا ہے کہ 'دو یہ بانی' نے فکر اور فن کے قائم کردہ تصور کو متزلزل کرنے کی کوشش کی ہے اور فکشن کے فن میں کچھ نئی جہتوں کا اضافہ کرکے، کچھ نئے سوال قائم کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔

زبان، بیان، تکنیک، موضوع چاروں اعتبار سے غضنفر منفرد نظر آتے ہیں، دوران قرأت اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ایک ایک جملے پر محنت کرتے ہیں۔ ایک ایک لفظ سوچ سمجھ کر لکھتے ہیں۔ شعوری اور لاشعوری طور پر تحریر میں دلکشی اور جاذبیت پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کو پڑھتے وقت اکتاہٹ محسوس نہیں ہوتی ہے۔

غضنفر کا ایک بڑا وصف یہ بھی ہے کہ وہ اپنی تحریروں سے وہی کام لینا چاہتے ہیں جو ایک مصلح، دانش ور، فلسفی اور سادھو سنت کا مطمحِ نظر ہوتا ہے۔ یعنی وہ چاہتے ہیں کہ اُن کی تحریریں درد کو سامنے لانے کے ساتھ ساتھ درد کا درماں بھی بنیں مگر اپنی اِس کوشش میں وہ تخلیقیت کو نہیں بھولتے۔ اِس لیے کہ وہ جانتے ہیں کہ ادب کا حسن تخلیقیت میں پنہاں ہے۔

غضنفر کا عموماً فوکس اس پر رہتا ہے کہ وہ جو بات کہیں ڈگر سے ہٹی ہوئی ہو۔ اُس میں نیا پن ہو، ادبی عناصر ہوں، زبان تخلیقی ہو تا کہ کم سے کم لفظوں میں زیادہ سے زیادہ بات کہی جا سکے۔ اس کے لیے وہ جو حربے استعمال کرتے ہیں وہ ہیں اساطیر، تلمیحات اور علامتیں لیکن استعارہ سازی کے لیے بیان پر خاصا زور دیتے ہیں۔ یہ زور مکالموں کو جاندار بناتے ہیں۔ ان کے یہاں فضا کو develope کرنے میں صورت حال کو خاصا دخل ہوتا ہے لیکن اِسے فنی مہارت کہیں گے کہ فضا اور ماحول کے مطابق ویسی ہی تکنیک اپنے آپ آجاتی ہے۔ اِس بابت جب بھی ناول نگار سے دریافت کیا گیا تو انھوں نے یہی کہا ہے کہ میں بہت سوچ سمجھ کر کوئی تکنیک استعمال نہیں کرتا ہوں، تاہم قرأت کے دوران پائی جانے والی مختلف تکنیک سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس

کے استعمال میں وہ پلاننگ بھی کرتے ہیں تبھی تو ہر ناول میں تکنیک الگ نظر آتی ہے۔ ممکن ہے کہ شعوری سطح پر کوئی پلاننگ نہیں ہو اور لاشعوری طور پر موضوع کی پیش کش اور صورتِ حال خود تکنیک کو وجود میں لاتی ہو۔ ایک محفل میں مشہور ناول نگار پیغام آفاقی نے اِس پر زور دیا کہ پانی میں داستان کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ انھوں نے اسے نثری مثنوی بھی کہا۔ بلراج کومل بھی پانی کو تمثیلی، داستانی اور استعاراتی ناول قرار دیتے ہیں۔

شہر یار کے مطابق ’کہانی انکل‘ میں بالکل نئی تکنیک ہے۔ اِس میں مختلف کہانیوں کو جوڑ کر ایک سوتر دھار کے ذریعے ناول بنایا گیا۔ شاید اسی لیے یہ ناول شہر یار کو زیادہ پسند تھا، اور انھوں نے ہی ایک بار سوال اُٹھایا جس پر میں عرصہ سے غور کر رہا ہوں کہ اسٹائل اور تکنیک میں کیا فرق ہے؟ ہے بھی کہ نہیں۔ بظاہر دونوں میں کوئی فرق نظر نہیں آتا کیوں کہ دونوں میں ہی کچھ پیش کرنے کا ڈھنگ استعمال کیا جاتا ہے۔ اِسے ہم اِس طرح بھی کہہ سکتے ہیں کہ تکنیک کے صیغہ میں کچھ ناول نگار عام بول چال میں بات کرتے ہیں، کچھ شاعرانہ، کچھ تمثیلی اور کچھ کہانی کے انداز میں تانے بانے بُنتے ہوئے ناول ترتیب دیتے ہیں۔ اسٹائل ذو معنی ہوسکتا ہے۔ اِس میں اشعار کوڈ کرنے کا، تمثیلی، طنزیہ، مزاحیہ یعنی کوئی مخصوص انداز یا مخصوص نشان ہوسکتا ہے۔ ابواب قائم کرنے کا جتن بھی اِس زمرے میں شامل ہوسکتا ہے۔ اب ایسے میں سوال اُٹھتا ہے کہ غضنفر کے طریق کار کو ہم اسٹائل کہیں گے یا تکنیک۔ وہ اپنے ہر ناول میں تمثیلی اور تلمیحی انداز اختیار کرتے ہیں مثلاً ’پانی‘ میں اسلامک اور غیر اسلامک دونوں تلمیحات ہیں، ’مانجھی‘، ’وش منتھن‘ اور ’دویہ بانی‘ میں ہندو دیومالا، اساطیر کا برمحل استعمال ہے — اِس روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ اُن کا اسٹائل ہے۔ وہ اپنی بات کہانی اور حکایت کے ذریعے کہنا چاہتے ہیں اِسی لیے اُن کے یہاں کہانی میں کہانی ملتی ہے۔ مثال کے طور پر ’مانجھی‘ میں ویاس ایک کہانی سناتا ہے اور پھر اس میں سے کہانیاں نکلتی چلی جاتی ہیں۔ ’وِش منتھن‘، میں بھی ایسا ہی ہے۔ یہی حال ’دِویہ بانی‘، ’فسوں‘، اور ’شوراب‘ میں بھی ہے یعنی یہ اُن کا اپنا اسٹائل ہے۔

غضنفر جو کچھ کہنا چاہتے ہیں وہ کہانی کہنے کے مخصوص انداز میں کہتے ہیں۔ فکشن میں ہی نہیں یہ مثال اُن کی شاعری سے بھی دی جاسکتی ہے۔ مہابھارت، ہجرت، کنفیشن، اخبار بینی،

روزنامچہ ان تمام نظموں میں کہانیاں ہیں۔ اس طرح اسٹائل منفرد ہے مگر کوئی ایک تکنیک غضنفر کے یہاں نہ تو حاوی ہے اور نہ ہی دوہرائی گئی ہے۔ ہر ناول میں تکنیک کا انداز اور برتاؤ جداگانہ ہے مثلاً 'شوراب' میں بیانیہ کی تکنیک بھی ہے اور کہانی کی بھی، تقریر کی بھی اور درس و تدریس کی تکنیک بھی ہے۔ 'وِش منتھن' میں ڈرامے کی وہ تکنیک جلوہ گر ہے جس میں ایک ڈرامہ کے اندر دوسرا ڈراما متحرک نظر آتا ہے۔ 'شوراب' میں خطوط کی بھرپور تکنیک ہے۔ شیبا اور شاداب ایک دوسرے کو طویل خط لکھتے ہیں جن کے توسط سے وہ اپنے تجربات کو تفصیل کے ساتھ درج کرتے ہیں۔ یہ تکنیک اس لیے استعمال کی گئی ہے کہ دونوں میں ملنے کے آثار کم ہیں تاہم ایک دوسرے کو جاننا چاہتے ہیں شاید اسی سبب غضنفر کی تحریر پہچان میں آجاتی ہے جو بہت مانوس ہے اور اُنھیں سے مخصوص ہے۔ اُن کے بیش تر جملے تخلیقی نوعیت کے ہوتے ہیں۔ ترتیب میں، لفظوں کے انتخاب میں، صوتی آہنگ پیدا کرنے، لفظوں کی تکرار وغیرہ میں بھی ناول منفرد ہیں مگر 'دویہ بانی' اپنی مثال آپ ہے کیوں کہ اِس میں تکنیک اور اسٹائل شیر و شکر کی طرح گھلے ملے ہوئے ہیں اور یہی ہم آمیزی غضنفر کے تخلیقی اظہار کی پہچان کی ضامن بنتی ہے۔

* * *

عشق کا کثیر تہذیبی ڈسکورس

’’چاند ہم سے باتیں کرتا ہے‘‘

دُنیا کا سب سے حسین اور پُرکشش جذبہ عشق ہے، جو لافانی ہے، جسے موت نہیں اِس پر بیتتے ہوئے زمانے کی رَو چنداں اثر انداز نہیں ہوتی۔ ازل سے ابد تک برقرار رہنے والا یہ مسلسل انسانی عمل جو زماں و مکاں سے ماورا ہے، ہر دور میں پیراہن بدلتا ہے مگر اپنی مہک، اپنی دھڑکن نہیں۔ اِس کے چاہنے والے اِسے ہر حال میں تلاش کر لیتے ہیں اور یہ تلاش، تلاشِ رائیگاں نہیں ہوتی۔ یہی سبب ہے کہ نورالحسنین نے ناول ’’چاند ہم سے باتیں کرتا ہے‘‘ میں بولتے ہوئے منظر نامہ کو جگہ جگہ کرداروں کا جامہ عطا کیا ہے۔

ناول کا مرکز محبت ہے۔ محبت کی انتہا عشق ہے اور عشق اگر ہوش کھودے تو جنون بن جاتا ہے اور جنون دُنیا کو پسند نہیں۔ داستانِ عشق کا یہ مثلث پانچ سو سال قبل مسیح سے دورِ حاضر تک پھیلا ہوا ہے، جسے ۴۵۵ صفحات میں مصنف نے فنّی ضابطوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے قلم بند کیا ہے۔

۲۰۱۵ء میں شائع ہونے والا ناول (چاند ہم سے باتیں کرتا ہے) قاری کے ذہن پر یہ تاثر ضرور ثبت کرتا ہے کہ مرحلۂ عشق آسان نہیں ہے۔ بقول غالبؔ ؎

عاشقی صبر طلب اور تمنا بے تاب
دل کا کیا رنگ کروں خونِ جگر ہونے تک

اِس صبر طلب عاشقی کا ایک سرا عاشق اور دوسرا معشوق ہے۔ اِن دونوں کے مابین اُلفت

ومحبت کے ساتھ بدگمانی بھی پنپتی رہتی ہے۔ عشوہ گری، ناز و انداز، روٹھنے اور منانے کا عمل عموماً رات کے پہر ہوتا ہے۔ محبّ اور محبوب کے درمیان چاندنی راتوں میں قسمیں وعدے، راز و نیاز کی باتیں ہوتی ہیں جن سے کوئی اور واقف نہیں ہوتا، البتہ چاند چشم دید گواہ ہوتا ہے۔ اس کے اَن گنت نام و خطاب اور القاب ہیں۔ کوئی اُسے ماہتاب، قمر، چندر ما، چندا ماما کہتا ہے۔ کسی کے روبرو وہ اُداس، روٹھا، ناراض محسوس ہوتا ہے۔ کسی کے تصور میں وہ روٹی، چرخہ کاتتی ہوئی عورت کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ پہلی شب کا چاند ہو یا آخری شب کا، محبت کرنے والوں کے لیے وہ ہمیشہ چودھویں کے چاند کی مانند روشنی بکھیرتا رہتا ہے، اور اُن کے جمالیاتی انبساط کا خاموش گواہ بنا رہتا ہے:

> ”وہ نہ جانے کب سے دھرتی پر کان لگائے ایسی کتنی ہی کتھاؤں کا بھیدی ہے اور اُنھیں اپنی پلکوں میں چُھپائے بیٹھا ہے“۔ (ص:۶۹)

ناول کا آغاز مکالمہ سے ہوتا ہے۔ عشق چاند سے کہتا ہے:

> ”میں عشق ہوں، میں اپنے خالق کا کرشمہ ہوں، جنون میرا مزاج، وفا اگر میری سلطنت ہے تو سرکشی اور بغاوت میری صفت، میں ازل سے ہوں اور ابد تک باقی رہوں گا--- اے چاند! کیا تو میرے ہم سفر کی گواہی دے سکتا ہے؟“ (ص:۱۵)

اور پھر وقت کا پہیہ تیزی سے اُلٹا گھومتا ہے۔ قاری کی نظروں کے سامنے پانچ سو قبل مسیح کی ایک صبح ہے۔ علاقہ ہے دکن کے سہیادری کا کوہستان۔ مُحبّ اگاشم اور محبوب موگا کی شکل میں زندگی کا لطف اُٹھاتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ رقیب بھلا اس چاہت کو کیسے برداشت کرتا۔ جلوۂ مکر و فریب نے عاشق کے جسم کو تیروں کی بوچھار سے چھلنی کر دیا، اور معشوق نے گھاٹی پر سے ندی میں چھلانگ لگا دی البتہ دونوں کی مائیں قبیلہ کے حکم کے خلاف احتجاج اور پھر سینہ کوتی رہیں:

> ”اے چاند...! عشق چاند سے مخاطب تھا، مُوگا اور اگاشم کی موت میری موت نہیں ہے۔ میں نے پہلے ہی کہا تھا کہ میں لافانی ہوں، میں عشق ہوں، میری رہ گزر کا کوئی انت نہیں... انتظار کر میرے اگلے سفر کا“۔ (ص:۴۳)

دوسرا منظر اُبھرتا ہے۔ آریا کی شکل میں وسط ایشیا سے اُٹھنے والی آندھی دکن پہنچتی ہے۔ دادی کی زبانی سُنائی جانے والی کہانی ویدک تہذیب سے واقف کراتی ہے:

> ’’ویدک آریاؤں کا مذہب نہایت سادہ تھا۔ وہ قدرت کی مختلف طاقتوں مثلاً سورج، چاند، آسمان، ہوا، پانی اور آگ سے ڈرتے تھے اور ان کو بھی دیوتا کا روپ جانتے تھے‘‘۔ (ص:۵۴)

راجن کی بیٹی یشودھرا، چندرم کو دیسو (غلام) کی شکل میں قبول کرتی ہے۔ اُن کے انجام پر چاند بھی بطور احتجاج اپنی چاندنی سمیٹ لیتا ہے:

> ’’جاؤ چندرما کسی اور کھڑکی میں جھانکو، اس گھر کی پریم کتھا دم توڑ چکی ہے‘‘۔ (ص:۷۹)

اور پھر مضمحل چاند جذبۂ چاہت کو خسرو پرویز، فرہاد اور شیریں کی شکل میں منور کرتا ہے:

> ’’چاند جو آسمان سے بہت دیر سے غائب تھا، چپکے سے روشن ہو گیا اور فرہاد کی جانب دیکھنے لگا، وقت گزر رہا تھا اور رات گہری ہوتی جا رہی تھی‘‘۔ (ص:۷۳)

یہاں بھی انجام ہمت شکن اور جذبہ کو مجروح کرنے والا تھا:

> ’’اے چاند تم رنجیدہ ہو گئے ہو؟ عشق نے سرگوشی کی، کاش تمہارے جیسا دل انسانوں کے سینوں میں ہوتا... دیکھو، زمانہ کروٹ بدل رہا ہے۔ ایک نئی تہذیب پروان چڑھ رہی ہے‘‘۔ (ص:۷۹)

دلائل اور جواز فضا کو بدلتے ہیں:

> ’’چاند نے عشق کی جانب دیکھا۔ ’میرے ساتھ چلو‘... اور چلتے چلتے چاند کی نظریں مگدھ اور ویشالی پر ٹھہر گئیں‘‘۔ (ص:۸۰)

مہاویر اور گوتم بدھ کی زمین پر اجات شترو، ونجیرہ اور امر پالی کی روداد محبت میں فضا اور ماحول کو برقرار رکھنے نیز بُدھ مت اُجاگر کرنے کی کوشش میں بسا اوقات یہ محسوس ہوتا ہے کہ مصنف نے غیر ضروری بیان سے کام لیا ہے۔ لیکن یہ طوالت باضابطہ ربط قصہّ کے طور پر آخر میں ویشالی کی

تباہی اور اجات شترو کی فتح کی شکل میں قاری کو مطمئن بھی کرتی ہے:

> ''اجات شترو پانی میں بھیگتا ہوا سوچ رہا تھا، ہزار ہا افراد کا خون بہا کر، اس مہایدھ کی بدلے مجھے کیا ملا، صرف ایک جلی ہوئی دھرتی''۔
> (ص:۱۱۷)

اور پھر وہ سب کچھ تیاگ کر یہ گنگناتا ہوا جنگلوں کی طرف بڑھنے لگا ''بدھم شرنم گچھامی''۔

وقت نے کروٹ لی تو ایک اور منظر نئی کہانی سُنانے کے لیے بے چین تھا۔ سکندر دُنیا کو فتح کرنے کے لیے مقدونیہ سے نکلتا ہے۔ بقول راوی یونان کے دیوتاؤں کی رحمتیں اُس کے ساتھ ہیں۔ فوجیں کوہِ سلیمان کی تنگ گھاٹیوں سے گزرتی ہیں۔ چاند دیکھتا ہے کہ مغرب، مشرق کو روندرہا ہے۔ ارسطو کا شاگرد فارس کی مہ جبیں رُخسانہ پر مرمٹتا ہے۔ علم و دانش، اولوالعزمی اور بے لوث محبت کی فضائیں ہندوستان کی جانب قدم بڑھا رہی ہیں:

> ''ہوائیں نئے موسموں کا پیغام سُنا رہی تھیں، دیکھتے ہی دیکھتے وقت بدل گیا، منظر بدل گیا، صبح و شام کی گردشوں سے صدیاں بدل گئیں اور پھر اسی آسمان نے دیکھا ایسی ہی طوفانی برسات میں یونانی افواج سکندرِ اعظم کی کمان میں چلی آرہی تھی''۔ (ص:۱۱۷)

چاند کہتا ہے وقت کب، کہاں ٹھہرتا ہے۔ جاہ و جلال اور اقتدار کی ہوس میں آخر سکندر جیسا جری، فاتح جرنیل بھی موت کی آغوش میں پہنچ جاتا ہے۔ منصب کے خواہش مندوں نے اس کی چہیتی بیوی کو ختم کر دیا۔ ایک عظیم الشان شہنشاہ، اس کی سلطنت، ملکہ اور وارث کا خاتمہ ہو گیا لیکن بے لوث چاہت کی مہک برقرار رہتی ہے۔ دلوں کو موہ لینے والی صدا گونجتی ہے:

> ''میں عشق ہوں---میرا کارواں کوئی مطلق العنان شہنشاہ بھی نہیں روک سکتا---''۔ (ص:۱۶۹)

کتنے فرعونوں اور ہامانوں نے قہر برپا کیا لیکن حیات کا کارواں جاری و ساری رہا۔ حاکم و محکوم کی کشاکش میں اشرف المخلوقات غلاموں اور باندیوں کی شکل میں بکتے رہے۔ ستم

بالائے ستم عورت اور بھی مجبور ہوگئی اور جب اُس کا کوئی وقار باقی نہ رہا تو عرب کی سرزمین سے ایسی شعائیں بلند ہوئیں جن کی ضو پاش کرنوں نے محبت و مُساوات کی نئی تاریخ رقم کی:

> ''اے چاند کیا تم مشرق سے آنے والے اس طوفان کی آہٹ کو محسوس کر سکتے ہو؟ چاند کی نظریں زمین پر گڑ گئیں۔ وقت کا چاک اپنا سفر طے کر رہا تھا۔ اور تپتی دھوپ میں صحرا سے بگولے اُٹھ رہے تھے۔ سورج آگ اُگل رہا تھا''۔ (ص:۱۶۹)

قمر کے برعکس شمس جس کے سینے میں کبھی کوئی راز نہیں رہ پایا، اُس کا کوئی شریکِ سفر، مونس و دمساز نہیں۔ وہ ہمیشہ تنہا رہتا ہے۔ حدّت و تمازت اُس کی فطرت ہے لیکن چاند ستاروں کی محفلیں سجاتا ہے۔ وہ مُحبّ و محبوب سے باتیں کرتا ہے۔ تبھی تو عشق ہم کلام ہوتا ہے:

> ''اے چاند...! میں ہر بار جسم بدلتا ہوں لیکن ان کے جسموں کی خوشبو ایک ہوتی ہے۔ اُن کے دلوں کی دھڑکنیں بھی وہی رہتی ہیں۔ اُن کے سر میں سودا بھی وہی ہوتا ہے، تڑپ بھی وہی رہتی ہے۔ وہ مُشک کی مہک کے مانند سات پردوں سے باہر آ کر ہی دم لیتے ہیں''۔ (ص:۲۳۴)

بصرہ کی برستی ہوئی چاندنی میں لیلیٰ اور قیس کی بے مثل مُحبت پروان چڑھتی ہے لیکن رقیب اُسے دفنانے کی تمام کوششیں کرتے ہیں۔ مہدی ابنِ سعاد کی بیٹی لیلیٰ چاند کے توسط سے اپنے رب سے مدد مانگتی ہے۔ چاند مشورہ دیتا ہے:

> ''وہ عشق ہی کیا جو سہاروں کی بنیاد پر پروان چڑھے، اپنے من میں ڈوب جاؤ، بھول جاؤ اپنی ہستی، جب تک وجود باقی رہے گا، سہاروں کی رسّی تمہارے ہاتھوں میں تھمی رہے گی۔ دوئی کا در چھوڑو، اور ایک ہو جاؤ، پھر دیکھو وصل کی گھڑیاں کیسے تمہارا مقدر بنتی ہیں''۔ (ص:۱۹۱)

دونوں کی داستانِ عشق تپتے ہوئے صحرا میں دفن ہو جاتی ہے لیکن اُن کی چاہت کی بھینی بھینی مہک سندھ، ایران اور افغانستان کے قصوں کو سمیٹتے ہوئے ہندوستان میں داخل ہوتی ہے جہاں کوئی سسی اپنے پنوں کے لیے پاپیادہ دوڑ رہی تھی، کہیں سونی اور مہیوال عشق کی خوشبو بکھیر رہے تھے۔

کاروانِ عشق کے اگلے پڑاؤ میں آن بان شان پر مرمٹنے والے شامل ہیں۔ قنوج کے راجہ جے چند کی بیٹی سنجگتا، دہلی اور اجمیر کے راجہ پرتھوی راج چوہان کے عشق میں مبتلا ہے۔ جذبہ عشق کو پرتھوی راج کا مصور دوست، چاند بردری اپنی فنکارانہ سوچ سے اور بھی جلا بخشتا ہے۔ درجنوں رُکاوٹیں کھڑی ہوتی ہیں مگر قنوج کی راجکماری سنجگتا سوئمبر میں پرتھوی راج کی مورتی کے گلے میں بر مالا ڈال دیتی ہے۔ عاشق بھیس بدلے ہوئے عوام میں موجود تھا۔ آناً فاناً اپنے معشوق کو لے کر فرار ہوجاتا ہے۔ چاند دیکھتا ہے کہ اس عمل کے بعد دونوں ہمیشہ کے لیے ایک ہوجاتے ہیں۔

ساتویں در کے دریچے کھلتے ہیں۔ نربدا کی لہریں ایک نئی ہلچل کا سبب بنتی ہیں۔ ریاست مانڈو کا سلطان باز بہادر جسے ملک گیری کا نہیں فنون کا شوق تھا، مالوہ کی چرواہن مُغنیہ رُوپ متی اُس کے دل ودماغ، کانوں اور آنکھوں میں آباد ہوچکی تھی۔ باز بہادر نربدا کے کنارے سرسبز وشاداب علاقہ کا انتخاب کر کے روپ متی کے لیے محل تیار کراتا ہے۔ ریوا کنڈ کا یہ محل، محبت کے خزانوں کا مسکن بنتا ہے مگر سردار آدم خاں اور اکبر اعظم دونوں کی موت کا سبب بنتے ہیں۔ نور الحسنین نے باز بہادر اور روپ متی کے انجام کو نہایت موثر پیرائے میں قلم بند کیا ہے:

> ''اے چاند تم دیکھ رہے ہو؟ عشق نے پھر چاند کو مخاطب کیا، میری فتح پر کس طرح شرمسار یہ لشکر اپنا سفر طئے کر رہا ہے؟''۔ (ص: ۳۲۵)

چاند کے ہیولے میں مہر النساء نمودار ہوتی ہے۔ شہزادہ سلیم اُس کے حُسن کی کشش، بھولے پن اور معصومیت کا اسیر ہوجاتا ہے۔ محبت کے مثلث میں علی قلی خاں، خانِ اعظم اور شیر افگن کے خطاب سے نوازا جاتا ہے اور اکبر اعظم کے حکم سے مہر النساء سے شادی کر کے بردوان (بنگالہ) بھیج دیا جاتا ہے۔ لیکن سلیم، نورالدین محمد جہانگیر کے لقب کے بعد اپنے دل کے زخموں کو کُریدتا ہے۔ مواقع مرہم مہیا کرتے ہیں اور سہ رُخی محبت میں شیر افگن قربان ہوجاتا ہے۔ بیوگی کے چار سال بعد مہر النساء ملکہ عالم نور جہاں بن جاتی ہے۔

چاند بلند وبالا چار مینار اور تاج محل کی دودھیا چاندنی پر روشنی ڈالتا ہوا چناب پر توجہ مرکوز کرتا ہے اور واضح کرتا ہے کہ بھیما، جہلم، نربدا کی طرح چناب کی گود میں پروان چڑھنے والے ہیر رانجھا کا بھی وہی انجام طے ہے۔ وہ انجام جس پر عشق رشک کرتا ہے۔ ناول نگار نے ہر ایک باب

میں کسی نہ کسی زاویے سے یہ واضح کیا ہے کہ مُحبت کی انتہا عشق ہے اور عشق اگر ہوش کھودے تو جنون بن جاتا ہے اور جنون دنیا کو پسند نہیں آتا ہے۔

دائروی شکل، سلسلۂ روز و شب کا غماز ہے۔ ماضی کے وہ تمام کردار حال کی ترقی یافتہ شکل میں سلسلہ وار جلوہ افروز ہوتے ہیں مگر سائنسی فکر نے عشق کی وادیوں کا رنگ ہی بدل دیا۔ قدریں ہی نہیں طور طریق بھی بدلے لیکن خال خال ہی سہی زندگی کے ساز پر اب بھی محبت کے نغمے گونجتے رہتے ہیں جن کے تعلق سے معتبر و مستند راز داں کہتا ہے:

> ”اے عشق میں تیرے ہر راز کو اپنے سینے میں محفوظ رکھوں گا، اور جب بھی کوئی دل والا بھولے بھٹکے اس طرف آئے گا، میں اُس کے سامنے اپنا سینہ کھول دوں گا... یقین رکھ میں تیرا راز دار بھی ہوں اور گواہ بھی“۔
> (ص:۴۱۵)

(ii)

اَن گنت کرداروں کے جلو میں نو۹ مرکزی اور چھ۶ ضمنی قصّے ہیں جو صدیوں کو محیط داستانِ عشق کی بازآفرینی کی ایک شکل ہیں۔ تمام مرکزی اور معاون کردار فعّال اور آزاد ہیں۔ ان کا تعلق مختلف طبقات اور مزاج سے ہے۔ رومانیت اور حقیقت کے حسین سنگم میں زمانہ بدلتا ہے تو روایتیں بھی بدلتی ہیں اور اُن سے وابستہ افراد میں بھی تبدیلی آتی ہے، مگر جذبۂ عشق مستقل ہے۔ اُس میں ہر ایک سے ٹکرانے کی قوت خود بخود پیدا ہوتی جاتی ہے۔ اس تہذیبی ڈسکورس اور تبدیلی کا چاند شاہد ہے۔ وہ دیکھتا ہے کہ افراد مر جاتے ہیں، اُن سے وابستہ چیزیں دفنا دی جاتی ہیں مگر فضا میں یادیں برقرار رہتی ہیں جو عشق کو زندہ اور تابندہ کرتی ہیں اور چاند ہر بار ایک نئے تجربے سے گزرتا ہے۔

ناول کی فضا بندی میں حُسن و عشق کے لوازمات، فطری خواہشات، جذبات اور مقدرات کو اُجاگر کرنے کے لیے ناول نگار نے واضح طور پر تین طریقے اختیار کیے ہیں—

اول یہ کہ وہ تاریخی اور نیم تاریخی واقعات کی ترتیب و تنظیم اس طرح کرتا ہے کہ قاری کا ذہن اُسی طرف ملتفت ہو، وہ چاہے ماقبل تاریخ کا واقعہ ہو، ماضی بعید کا یا ماضی قریب کا۔

دوئم یہ کہ ناول نگار کرداروں کی کشمکش، اُن کی آپسی گفتگو سے طے شدہ ماحول بناتا ہے جس کے لیے وہ چاند سے برابر مکالمہ قائم کرتا ہے۔

سوئم حالات، حادثات اور اتفاقات پر عشق اور چاند کے مابین ہونے والی گفتگو کے ذریعے قاری کے ذہن پر اس طرح کچوکے لگاتا ہے کہ وہ انسانی فطرت و جبلت سے بھی واقف ہو جاتا ہے۔

عالمگیریت اور صارفیت کے اِس دور میں جہاں ہر شے کی قیمت ہے، نورالحسنین عشق وعاشقی کی باتیں کرتے ہیں۔ باہمی نفرت اور عدم رواداری کے ماحول میں جب انسان چاند پر سیر وتفریح کی غرض سے جانے کے منصوبے بنا رہا ہے وہ چاند اور چاندنی کے توسط سے امن وآشتی، صبر وتحمل کا پیغام دے رہے ہیں۔ اِس بالواسطہ طریقۂ کار میں وہ ماضی کو جنگ وجدل یا قتل وغارت گری کے زاویے سے نہیں پیار ومحبت کی نظر سے دیکھنے، پرکھنے اور عمل کرنے پر اُکساتے ہیں نیز گم ہوتی ہوئی صحت مند روایات کی بازیافت کا ماحول بناتے ہیں۔ ناول کا معروضی مطالعہ اس کا غماز ہے۔

(i) مذکورہ فن پارہ پلاٹ اور اسلوب کے اعتبار سے موثر ہے۔

(ii) قدیم ترین تاریخ وتہذیب کو جدید شعور کے ساتھ افسانوی قالب عطا کیا گیا ہے۔

(iii) مخصوص تاریخی باریکیوں کو اس طرح منعکس کیا گیا ہے کہ ایک منظر کے بعد کینوس پر نمودار ہونے والا دوسرا منظر تاریخی ترتیب کو مربوط، ملحوظ اور متحرک رکھتا ہے۔ نیز قاری کو نئی سوچ، نئی فکر اور نئے جہات سے روشناس کراتا ہے۔

(iv) تاریخ وتہذیب کی جاہ وحشم، رزم وبزم اور اس کے پسِ پُشت نفرت، رقابت اور حصول واقتدار کی خواہشوں اور اس کی تکمیل کے حربوں کے جواز کو بھی نورالحسنین نے بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔

(v) بے حد وسیع کینوس ہونے کے باوجود واقعات میں ربط اور کشش ہے۔

(vi) فضا اور ماحول کی تصویر کشی مہارت کے ساتھ کی گئی ہے۔

(vii) واقعات وحادثات کے مطابق زبان وبیان پر ناول نگار کی مضبوط گرفت ہے۔

"چاند ہم سے باتیں کرتا ہے" میں نورالحسنین نے یہ ثابت کر دکھایا ہے کہ ناول کا فن، جملے اور واقعات گڑھنے کا فن نہیں ہے بلکہ یہ ایک پُختہ کار تخلیقی شعور رکھنے والے فکشن نگار کا شعوری اور منصوبہ بند عمل ہے اور یہ عمل کامیابیوں سے ہم کنار اُسی وقت ہوتا ہے جب فنکار وسیع تر مطالعہ ومشاہدہ کے ساتھ ذہنی اُفق کا حامل ہو۔ اس طرح نورالحسنین کی یہ خوبی قرار پائے گی کہ انھوں نے چُست تقسیم کے لیے نہایت مناسب عنوان کا انتخاب کیا جس میں بے شمار صدیوں پر پھیلی ہوئی داستانِ عشق کو پیش کرنے کے جواز موجود ہیں۔ مناظر، واقعات، حادثات، سانحات کی فضا بندی پُرکشش اور موثر ہے۔ پیش کش کی بھی تعریف کرنی ہوگی کہ وہ تصوراتی ماحول میں تاریخی اور نیم تاریخی کرداروں کو اُن کا مقام ومرتبہ عطا کرتے ہوئے اُن کی نفسیات اور اپنے قاری کے مزاج کو بھی ملحوظ رکھا ہے۔ ان ہی اسباب کی بنا پر مذکورہ تخلیق میں جدّت وندرت محسوس ہوتی ہے۔ جدّت اس اعتبار سے کہ پُرکشش بیان میں آزاد تلازمۂ خیال اور خود کلامی سے اس طرح کام لیا ہے کہ قاری کا ذہن کوئی تصنع، دباؤ یا اُکتاہٹ محسوس نہیں کرتا۔ ندرت یہ قرار پائے گی کہ اکیسویں صدی کا حساس قاری جس کے پاس چاند کو دیکھنے یا اُس سے ہم کلام ہونے کا وقت نہیں، رغبت بھی نہیں، وہ بھی چاہت ومُحبت کے لمس کو محسوس کرتا ہے، اِس یقین کے ساتھ کہ یہی ذہنی سکون اور راحتِ قلب ہے۔

●●●

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے
ہیں مزید اس طرح کی شان دار،
مفید اور نایاب کتب کے حصول کے لئے
ہمارے وٹس ایپ گروپ کو جوائن کریں

ایڈمن پینل

عبداللہ عتیق : 03478848884
سدرہ طاہر : 03340120123
حسنین سیالوی : 03056406067

مصنف کا مختصر تعارف

نام : محمد صغیر بیگ افراہیم

قلمی نام : صغیر افراہیم

آبائی وطن : اناؤ (اتر پردیش)

تعلیم : بی اے (آنرس)
ایم اے (گولڈ میڈلسٹ) پی ایچ۔ ڈی
[سابق صدر شعبۂ اردو
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ]

مدیر : رفتار، دانش، تہذیب الاخلاق

پرووسٹ : سرضیاء الدین ہال

امتیازات : خصوصی نمبر، تحریک ادب (بنارس)
شمارہ نمبر ۱۹، ۲۱، ۲۷، ۳۰، ۳۵، ۴۸
خصوصی نمبر، تزئین ادب
(شیر پور) شمارہ نمبر ۲
خصوصی نمبر، جہانِ اردو (دربھنگہ)
شمارہ نمبر ۶۳، ۶۴
جہانِ صغیر افراہیم
مرتبہ: ڈاکٹر حنا آفریں
صغیر افراہیم کا تنقیدی شعور
ڈاکٹر مظفر اقبال
تہذیب الاخلاق کے اداریے
مرتبہ: ڈاکٹر محمد شاہد

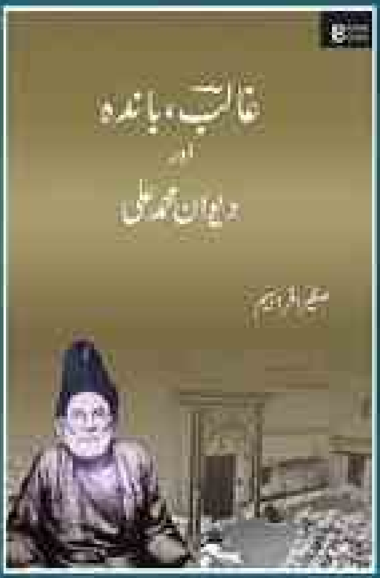
URDU NOVEL

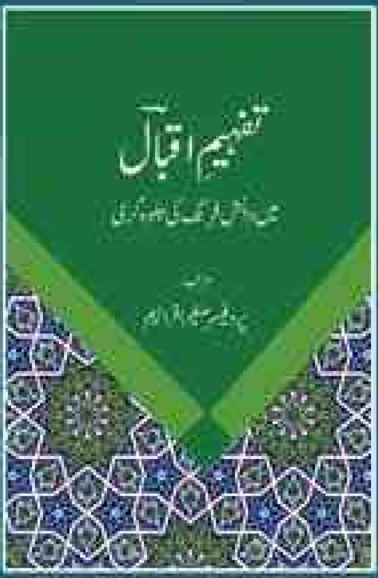
TAREEF, TAREEKH AUR TAJZIA

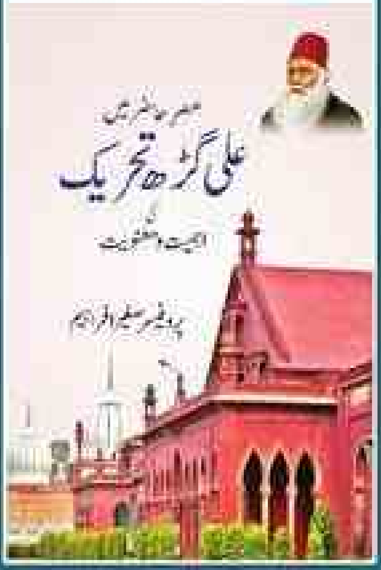
BY

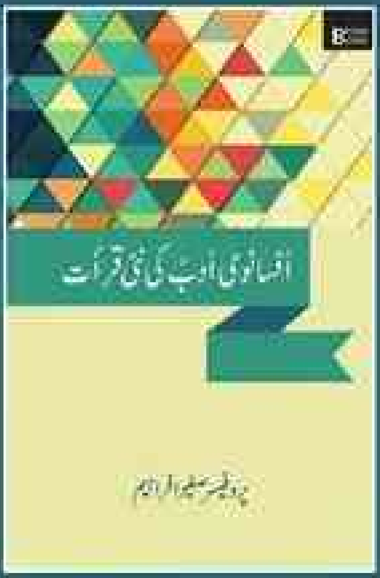
SAGHIR AFRAHEIM

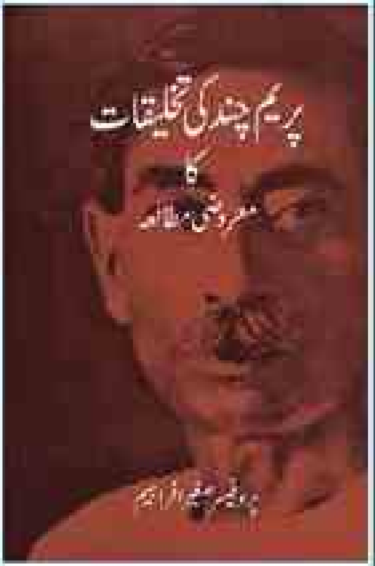
Author's Other Books

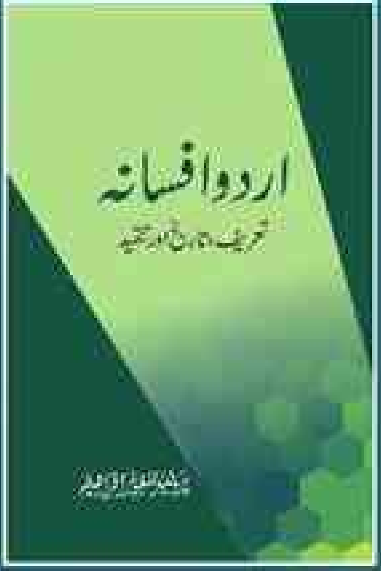

غالب، باندہ
اور
دیوان محمد علی
صغیر افراہیم


تفہیم اقبال
پروفیسر صغیر افراہیم


علی گڑھ تحریک
پروفیسر صغیر افراہیم


افسانوی ادب کی نئی قرأت
پروفیسر صغیر افراہیم


پریم چند کی تخلیقات
کا
معروضی مطالعہ
پروفیسر صغیر افراہیم


اردو افسانہ
پروفیسر صغیر افراہیم

BROWN BOOKS
Opposite Blind School, Qila Road,
Shamshad Market, Aligarh-202001
Mob: +91-9818897975, Ph:0571 2700088
E-mail: bbpublication@gmail.com
Website: www.brownbooks.in

₹ 400/-

ISBN: 978-93-90167-55-5